

אוניברסיטת בר-אילן

המחלקה לתרגום וחקר התרגום

**האפוס הלאומי הגאורגי עוטה עור הנמר מאת שותא רוסתוילי
בתרגום לעברית של בוריס גפונוב – היבטים סגנוניים וספרותיים**

מאקה שרמן

עבודה זו מוגשת כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך במחלקה
לתרגום וחקר התרגום של אוניברסיטת בר-אילן

חשוון תש"ע

רמת גן

העבודה נכתבה בהנחיית דר' חנה עמית-כוכבי

תוכן העניינים

2-1	תקציר עברי
3	1. מבוא
4	1.1 נושא המחקר, מטרתו וחשיבותו
4	1.2 השערות המחקר
4	1.3 שאלות המחקר
4	1.3.1 הביצוע התרגומי
4	1.3.2 הסוגיה התרבותית-החברתית
5	2. סקירת ספרות
6-5	2.1 סגנון הספרות והשירה
6	2.2 סגנון השירה ותרגומה
8-6	2.2.1 תרגום שירה קלאסית
11-8	2.3 תרגום מטאפורות
13-12	2.4. מאפייני לשון המקרא
15-13	2.4.1 הקבלות בין הפואמה לתנ"ך
16-15	2.5 מושג הנורמות ונורמות התרגום הספרותי לעברית
16	2.6 אסטרטגיות התרגום
17	2.6.1 הנהרה
18	2.6.2 מחסרים
19	3. מתודולוגיה
20-19	3.1 בחירת קטעים מן הפואמה לניתוח ולהשוואת מקור-תרגום
21-20	3.2 דרכי השוואת מקור-תרגום
22-21	3.3 דרכי ניתוח הסגנון הספרותי
22	3.4 בדיקת השימוש בתרגום ביסודות לשון המקרא
23	4. מחבר היצירה והמתרגם – רקע אישי ותרבותי

26-23	4.1 גאורגיה – מולדתו של המשורר רוסתוילי
31-26	4.2 עוטה עור הנמר – האפוס הלאומי הגאורגי
33-31	4.2.1 סגנון הפואמה במקור הגאורגי
35-34	4.3 רוסתוילי – חיוו ושירתו
36	4.4 המתרגם והעורך והקשר ביניהם
36	4.4.1 בוריס גפונוב
38-37	4.4.2 אברהם שלונסקי
40-38	4.4.3 הקשר בין גפונוב ושלונסקי
41-40	5. ניתוח דוגמאות לצורך השוואת מקור-תרגום
42	5.1 המימד הלשוני
46-42	5.1.1 הגאים
50-46	5.1.2 דקדוק
55-50	5.1.3 אלוזיות לטקסט המקראי ודרכי תרגומן
55	5.2 המימד הפואטי
57-55	5.2.1 המשקל
58-57	5.2.2 החריזה
60-58	5.2.3 אמצעים פואטיים
79-60	5.2.4 תרגום מטאפורות
79	5.3 המימד הטקסטואלי
82-80	5.3.1 הנהרות
83-82	5.3.2 מחסרים
88-83	5.4 המימד הסוציו-תרבותי
90-88	סיכום ומסקנות
95-91	ביבליוגרפיה
96	נספחים
130-96	נספח א': קטעי הפואמה שנבחרו לניתוח (במקור, בתעתיק ובתרגום)

130	נספח ב' : הקלטה של אחדים מקטעי הפואמה במקור ובתרגום
131	נספח ג' : קטע מתרגומו העברי של גפונוב
132	נספח ד' : "רוסתאוולי בעברית : מכתב מגרוזיה"
133	נספח ה' : המלצת שלונסקי לוועדת פרס טשרניחובסקי
136-134	תקציר גאורגי
139-137	תקציר אנגלי

תקציר

עבודה זו בוחנת את דרכי ההתמודדות של המתרגם בוריס גפונוב עם תרגום האפוס הלאומי הגאורגי עיטה עור הנמר מאת שותא רוסתוילי לעברית באמצעות ניתוח השוואתי של חלקים נבחרים מן הטקסט במקור ובתרגום ומבקשת לחלץ מן הניתוח את נורמות התרגום שלפיהן פעל גפונוב בתרגום זה.

מבנה העבודה:

- פרק ראשון – מבוא, הכולל סעיפים על נושא המחקר, מטרתו וחשיבותו, על השערות ושאלות המחקר.
- פרק שני – סקירת ספרות, הכוללת את הסעיפים - תרגום שירה בכלל ושירה קלאסית בפרט, הסגנון הספרותי, מאפייני לשון המקרא, תרגום מטאפורות, נורמות ואסטרטגיות התרגום.
- פרק שלישי – מתודולוגיה, הכוללת את דרכי הבחירה בקטעי הפואמה להשוואת מקור-תרגום ודרכי ההשוואה עצמה וכלים לטיפול בלשון התרגום וסגנונו.
- פרק רביעי – מחבר היצירה והמתרגם – רקע אישי ותרבותי. הפרק מספק רקע על תרבות המקור ועל היצירה, על המשורר ועל סגנון הפואמה. בנוסף, בפרק נמצא מידע על מתרגם היצירה, בוריס גפונוב, על העורך המוצהר של הפואמה, אברהם שלונסקי, ועל הקשר ביניהם שנוצר בעקבות רצונו של המתרגם לפרסם את תרגומו ונכונותו של העורך להוציא את התרגום לאור בישראל.
- פרק חמישי – ניתוח דוגמאות לצורך השוואת מקור-תרגום. בפרק זה נותחו קטעי הטקסט שנבחרו להשוואת מקור-תרגום, והוסברו ממצאים העולים מהם. הניתוח נעשה בארבעה מימדים: במימד הלשוני נבדק כיצד התמודד המתרגם עם ההגאים, הדקדוק והלקסיקון והשימוש שעשה ביסודות מלשון המקרא. במימד הפואטי נבדקו דרכי פעילותו בתרגום מטאפורות ובחירותיו בקשר לחריזה ולמשקל. במימד הטקסטואלי נבדקו הנהרות ומחסרים ובמימד הסוציו-תרבותי – דרכי התמודדותו בהעברת הערכים של תרבות המקור אל תרבות המטרה, השונה ממנה ורחוקה ממנה במקום ובזמן.
- פרק השיכום והמסקנות מסכם את העקרונות העולים מניתוח הדוגמאות שנעשה בפרק הקודם במטרה להשיב על שאלות המחקר.

רשימת מקורות :

לעבודה חמישה נספחים. הנספח הראשון כולל את קטעי הטקסט שנבחרו להשוואה במקור הגאורגי, בתעתיק ובתרגומו העברי של גפנוב. יתר הנספחים כוללים טקסטים המתלווים אל העבודה לשם המחשה – קטע מתרגומו העברי של גפנוב בכתב ידו, המלצת שלונסקי לועדת פרס טשרניחובסקי, כתבה על תרגומו של גפנוב שפורסמה בגאורגיה והקלטה של קריאה בקול של אחדים מקטעי הפואמה, במקור ובתרגום.

העבודה ניסתה להשיב על שאלות מחקר הקשורות לאופן תרגומה של הפואמה לעברית במימד הלשוני, הטקסטואלי, הפואטי והסוציו-תרבותי:

1. כיצד התמודד המתרגם עם המקור ברמה הלשונית, הטקסטואלית, הפואטית והסוציו-תרבותית? האם ניכרות בתרגום מודעותו לזיקה של היצירה לתנ"ך והחשיבות שייחס לזיקה זו?
 2. האם ניכרת בתרגום זיקה לנורמות של התרגום הספרותי לעברית, ואם כן - לאילו נורמות ומאיזו תקופה?
 3. מדוע בחר שלונסקי, שהיה בעל מעמד מרכזי בספרות העברית, לפרסם את תרגומו של גפנוב ומה ביקש להשיג בכך עבור המתרגם, עבור הספרות העברית ואולי גם עבור עצמו? (סוגיה זו תיבדק ככל האפשר על סמך החומרים המעטים שקיימים בתחום זה).
- בתשובה לשאלת המחקר הראשונה נמצא כי בסגנונו של גפנוב בולט השימוש ביסודות ובתבניות מלשון המקרא, בעיקר בתחומי הלקסיקון והדקדוק, בשילוב עם יסודות לשוניים מומצאים וארכאיים וכי שילוב סגנוני זה מייצר משלב גבוה הנשמר בעקביות.
- בתשובה לשאלת המחקר השנייה נמצא כי התרגום נענה לנורמות התרגום הספרותי ששלטו בתרגום הספרותי לעברית מראשית תקופת ההשכלה ועד לשנות השישים של המאה העשרים שבסופן ראה התרגום אור (1969).
- בתשובה על שאלת המחקר השלישית ניתן להסיק מהחומר שנבדק כי שלונסקי בחר לפרסם את תרגומו של גפנוב הן עקב היוקרה הרבה שהתרגום הוסיף לספרות העברית המתורגמת, והן עקב הנורמות הטקסטואליות, הלשוניות והספרותיות, שלהן נענה התרגום.

1. מבוא

1.1 נושא המחקר, מטרתו וחשיבותו

עבודה זו בוחנת את דרכי ההתמודדות של המתרגם בוריס גפונוב עם התרגום לעברית של האפוס הלאומי הגאורגי *עוטה עור הנמר* מאת שותא רוסתוילי. תרגומה המלא של הפואמה לעברית נעשה בידי בוריס גפונוב (1934-1972). קודם לתרגום הפואמה במלואה תרגם גפונוב יצירות ספרות קצרות מרוסית לעברית. עלה בידו ליצור קשר עם המשורר, המתרגם והעורך אברהם שלונסקי, שהיה אז בעל מעמד מרכזי בתרבות העברית, וסייע לגפונוב להוציא את תרגומו לאור (1969). כך אירע שטקסט מרכזי בתרבות המקור, שכמעט ולא היה מוכר בתרבות המטרה, תורגם על ידי מתרגם אלמוני שהיה מנותק במידה רבה מתרבות המטרה בעת התרגום וזכה לתמיכתו הנלהבת של מתרגם ועורך חשוב, שבלעדיה לא היה התרגום רואה אור.

בעבודתי תיערך השוואה בין טקסט המקור לבין תרגומו של גפונוב במטרה:

1. לבחון את התמודדות המתרגם עם המקור ברמה הלשונית (המאפיינים הלשוניים), הפואטית (תרגום תבניות פואטיות ומטאפורות), הטקסטואלית (הנהרות ומחסרים) והסוציו-תרבותית (תרגום אפוריזמים ומושגים תלויי תרבות נוספים).

2. לאפיין את התרגום בעזרת ההבחנה בין תרגום טרנספורמציוני ורפרודוקטיבי (להלן).

3. לברר את זיקת התרגום לנורמות התרגום של תקופתו ושל התקופה שקדמה לו.

עבודת תזה זו עשויה לתרום לחקר התרגום בשני רבדים משלימים - ברובד הספציפי היא מתמקדת בפואמה שתורגמה מגאורגית לעברית ותהיה, כנראה, המחקר הראשון בתחום התרגום בין שתי שפות אלה. ברובד הכללי זהו מחקר על תרגום שירה קלאסית לעברית, נושא שלא נחקר הרבה עד כה, והוא עשוי לתרום גם לתחום זה.

השימוש שייעשה במושג הנורמה התרגומית עשוי להרחיב את תחום המחקר ביחס לנורמות התרגום לעברית, שנחקרו עד כה בעיקר ביחס לתרגומים של פרוזה (למשל – ויסברוד 1992 א', 1992 ב') ודרמה (למשל - בן שחר 1990), ורק מעט ביחס לתרגומים מן השירה בכלל ומן השירה הקלאסית בפרט (צורן 1992, עמית-כוכבי 2006).

1.2. השערות המחקר

התרגום

של גפונוב יוצא דופן מבחינה זו שהוא חי בתרבות שרדפה את העברית והיה מנותק ממרכז הספרות העברית בישראל. את העברית הוא למד כשפת כתב מתוך כתבי הקודש ולא כשפה חיה, הכיר היטב את שפת המקרא וכנראה לא עמדו לרשותו דגמים לשוניים ופואטיים של כתיבת שירה בעברית מודרנית. עקב אילוץ זה, ציפיתי למצוא שגפונוב יעשה שימוש רב ביסודות לשוניים וסגנוניים של המקרא.

בהעדר תרגומים קודמים מן הספרות הגאורגית לעברית, שיערתי שהפרקטיקה של המתרגם תהיה מבוססת על תרגומים משפות אחרות (ייתכן שמהרוסית, שבה שלט), ושהוא ציית לנורמות שפעלו בתרגומים של יצירות קלאסיות משפות אלה. ציפיתי למצוא כי אף על פי שהתרגום ראה אור בשנות ה-60 הוא מציית לנורמות מוקדמות יותר של התרגום הספרותי לעברית, שדגלו בשימוש בלשון המקרא, שבה שלט גפונוב.

1.3. שאלות המחקר

1.3.1 הביצוע התרגומי

- כיצד התמודד המתרגם עם המקור ברמה הלשונית, הפואטית, הטקסטואלית והסוציו-תרבותית? האם ניכרות בתרגום מודעותו לזיקה של היצירה לתנ"ך והחשיבות שייחס לזיקה זו?
- האם ניכרת בתרגום זיקה לנורמות של התרגום הספרותי לעברית, ואם כן - לאילו נורמות ומאיזו תקופה?

1.3.2 הסוגיה התרבותית-החברתית

מדוע בחר שלונסקי, שהיה בעל מעמד מרכזי בספרות העברית, לפרסם את תרגומו של גפונוב ומה ביקש להשיג בכך עבור המתרגם, עבור הספרות העברית ואולי גם עבור עצמו? (סוגיה זו תיבדק ככל האפשר על סמך החומרים המעטים שקיימים בתחום זה.)

1. סקירת ספרות

2.1 סגנון הספרות והשירה

חקר הסגנון עוסק בדרכי הבחירה של כותבי טקסטים ספרותיים ביסודות לשוניים נבחרים מתוך המגוון הקיים בלשון על כל רבדיה. סגנונו המובהק של כותב מסוים נובע משילוב של אמצעים לשוניים שנבחרו מתוך המצאי הקיים במערכות הלשון השונות, כגון הדקדוק, התחביר ואוצר המלים, ומסדירות הנובעת מחזרה על בחירה זו לאורך היצירה כולה.

סגנון הספרות שונה מסגנון של סוגות אחרות משום שהוא עשוי לסטות מהנורמות הלשוניות המקובלות לטובת העדפת הפונקציה הפואטית של הלשון (בן-שחר 1990 : 42), העשויה להתבטא, למשל, בדרכי ארגון חלקי הטקסט ובסטייה מצירופים כבולים. בן-שחר מציעה לבדוק את סגנונו של כותב מסוים על רצף הזמן, תוך השוואה בין יצירות אחדות שלו.

לתובנות העולות ממחקרה של בן-שחר על סגנון הספרות בכלל, נוספים דבריה של סקר העומדת על ייחודה של הלשון השירית כמערכת לשונית משנית על ידי ארגון מחדש של המשמעות המקורית של הסימן הלשוני באמצעות הארגון המגמתי של הרצף בטקסט שירי מסוים מצד אחד והיחסים בין מילון פואטי פרטי לבין המילון הכללי מצד שני (סקר 1992 : 212). היא עומדת על השימוש הפואטי באמצעים פונטיים וסמאנטיים, הן במסגרת שיר יחיד והן במצטבר, במכלול יצירתו של משורר מסוים. הכלים שהיא מציעה רבי חשיבות לניתוח הפואמה ותרגומה, המהווים שניהם גם שיר יחיד וגם את מכלול יצירתו של המחבר והמתרגם.

בעוד שסקר עומדת על השימוש האישי והייחודי שעושים משוררים בחומרים קיימים בשפה שאותם הם מארגנים ומפרשים בדרכים חדשות ומקוריות, מדבר ניר (1993) על חידושי לשון בעברית העושים שימוש בשורשים ובתבניות קיימים כדי לייצר פריטים לקסיקליים חדשים. בעוד שסקר מתמקדת בלשון השירה כסוגיה בפני עצמה, מציע ניר תמונה כוללת יותר של חידושים בעברית החדשה, אך יש תועלת בשימוש במקור זה משום שתצורת מילים חדשות היא אחת הדרכים שבעזרתה המתרגם מתמודד עם משימתו. הדבר בולט לא פעם בתרגומו של גפונוב שזקק לכוח ההמצאה במקום שלא עמדו לרשותו פריטים לקסיקליים קיימים או מתוך אילוצי תרגום שיפורטו בסעיף הניתוח. ניר מפרט ומסביר את דרכי תצורת המלים החדשות בעברית בת-זמננו בשני אופנים עיקריים - הגזירה המסורגת, שבה נעשה שימוש בהכלאה בין שורשים קיימים, תבניות קיימות ומשמעים קיימים בעברית לצורך יצירת מלים חדשות, והגזירה הקווית, שבה משורשים או מולחמים יחד יסודות לשון קיימים לצורך יצירת מלים חדשות. חידושים שנועדו בעיקר לשרת את הפונקציה הפואטית של הטקסט ולא להעשיר את המילון של העברית כשפה חיה (ניר, 1993 : 128-129).

1.1 סגנון השירה ותרגומה

השירה היא ז'אנר ספרותי המתאפיין בדרך כלל בדרכי הבעה ליריות ופיוטיות ובאמצעים רטוריים ואמנותיים שונים, כמו לשון מליצית, פיגורטיבית, עשירה במטאפורות ובדימויים, שיש בה לעתים ריתמוס וחזרתיות. כל אלה משווים לשירה כסוגה את הדרה ויופייה, אך גם מעלים בפני המתרגם קשיים רבים. ישנם חוקרים שסבורים שהשירה אינה ניתנת לתרגום (למשל נאבוקוב 1955 בתוך זנדבנק 1972). בתשובה לדבריהם זנדבנק (1972) טוען שכל מהותו של תרגום שירה היא בהתגברות על הקושי. הוא מבחין בארבעה תחומי בעיות: התחום הלקסיקלי, תחום הדקדוק והתחביר, תחום הריתמוס והתחום המוסיקלי, כאשר התחום האחרון הוא הקשה ביותר: "הצליל – או שהוא זהה, או שהוא שונה" (שם: 7).

מתרגם הפרוזה לרוב יהיה מסוגל לעקוף את המכשולים בדרכו בצורה כלשהי, כך שאפילו אם הוא מאבד מקצת מהאפשרויות שהיו גלומות בטקסט המקור, הרי שההקשר מסייע לו לבחור בדרך כלל במשמעות המתאימה יותר. לעומת זאת, מתרגמי שירה נמצאים במצב בעייתי בהרבה, וחוקרי התרגום שגרסו כי מטרת המתרגם היא להגיע ל"שוויון" מול טקסט המקור, נואשו מלהאמין שהדבר אפשרי בתרגום שירה. לדבריו של הולמס, חדלו החוקרים לאחרונה להחזיק בדעה שיש להשוות את המבנה והתוכן של השיר המתורגם למבנה ולתוכן של השיר המקורי, ועתה קיימת נטייה להתייחס לשני השירים כאל שני מבנים העומדים בזכות עצמם, אף אם קיים קשר כלשהו ביניהם (Holmes 1988).

2.2.1 תרגום שירה קלאסית

תרגום שירה קלאסית מתאפיין בכך שיש פער עצום בין התקופה שבה נכתב השיר לבין התקופה שבה הוא תורגם. Pavlovskis (1970) מדגישה את הדילמה הקשה העומדת בפני המתרגם: האם עליו להתאים את התרגום לקהל היעד כדי שהקורא יהיה מסוגל להבין את השיר או לתרגם ללא התייחסות לידע של הקורא על התקופה שבה השיר נכתב? כאן עולה השאלה מי יקרא את התרגום. מצד אחד, אם מתאימים את התרגום לקהל היעד יהיו לו יותר קוראים, אך ישנה סכנה שהשירה עצמה תאבד את המאפיינים שהופכים אותה לשירה קלאסית. מצד שני, אם לא מתאימים את התרגום לקהל היעד, לא יהיו לו קוראים. לכן, לפי דעתה של Pavlovskis, המתרגם חייב ללמוד את תרבות המקור היטב וכך יוכל למצוא דרכים להעביר בתרגומו את רוח השירה (שם: 104).

Holmes (1988) מציע פרספקטיבה שלה הוא קורא cross-temporal ככלי לטיפול בתרגומים מסוג זה. הוא בודק תרגום טקסטים עתיקים תיאורטית ומעשית ומבחין בין שלוש רמות:

1. המימד הלשוני. Holmes בודק באיזה רובד כתוב הטקסט במקור (הגיל והמשלב של המקור) ומה התחליף שמוצא לכך המתרגם.
2. המימד הפואטי, הספרותי, הטקסטואלי. Holmes מדבר על תכונותיו של הטקסט שלא נכנסו לקטגוריה הלשונית, כולל הלשון הפיגורטיבית.
3. המימד הסוציו-תרבותי. Holmes מתייחס להבדלים התרבותיים ולתפיסת העולם השונה כתוצאה ממרחק הזמן בין המקור לתרגום.

צורן (1992: 296) מציע ארבעה דגמים אפשריים לתרגום יצירות קלאסיות:

1. תרגום רפרודוקטיבי (המשחזר את תכונות המקור) עם בחירה במודל חי (הנמצא בשימוש בזמן התרגום).
 2. תרגום טרנספורמציוני (המעביר את המקור למודל מסוים הקיים בשפת היעד) עם בחירה במודל חי.
 3. תרגום רפרודוקטיבי עם בחירה במודל אפיגוני (מודל שהיה בשימוש בעבר).
 4. תרגום טרנספורמציוני עם בחירה במודל אפיגוני.
- בעקבות צורן, עמית-כוכבי (2006) מעלה גם היא את הקשיים שבתרגום השירה הקלאסית הנוצרים עקב מרחק הזמן הרב שבין מועד חיבור השיר לבין מועד תרגומו, המקשה על פענוח פריטי לשון ותרבות. "לעיתים המתרגמים אינם מורגלים בנורמות הכתיבה הנהוגות בטקסטים קלאסיים, ובפרט בתבניות החריזה והמשקל ובדחיסות הלשונית והטקסטואלית המאפיינים אותם. המתרגמים עשויים אפוא להזדקק לא רק למילונים לרובד הקלאסי של שפת המקור ולידע על תרבות התקופה שאליה משתייך הטקסט, אלא גם למיומנות השימוש בחריזה ובמשקל, האופייניים לז'אנר הנידון, שהיא כיום נחלתם של מעטים בלבד" (שם: 345).

Kuprava (1988) ו-Avaliani (1990) חקרו את תרגומי "עוטה עור הנמר" לרוסית. Kuprava (1988) מציע ארבעה תנאים הכרחיים לתרגום הפואמה לשפות אחרות באופן

כללי :

1. ידע רחב של השפה הגאורגית ;
2. ידע רחב על תקופתו של רוסתוילי ;
3. ידע רחב של מאפייני השירה של רוסתוילי ודעותיו ;
4. היכולת לכתוב שירים ברמה גבוהה.

Avaliani (1990) מוסיף לרשימה עוד תנאי נוסף והכרחי, לדעתו - ידע רחב בשפת המטרה.

2.3 תרגום מטאפורות

מטאפורות כלולות בכל סוגי הטקסטים שנבחרו לצורך השוואת מקור-תרגום בעבודה זו. בשל מורכבותן הדקדוקית, התחבירית, התרבותית והסמאנטית, מטאפורות מעוררות "קושי מיוחד בכל ניסיון לתרגמן לשפה אחרת" (דגוט 1974 : 126), לכן יש עניין רב לבדוק את דרכי התמודדותו של המתרגם עם תרגומן. הניתוח יתבסס על שלושה מקורות תיאורטיים (להלן). שני המקורות הראשונים מציעים הגדרות וסיווגים של מטאפורות בשפת המקור.

Deignan (2005) בודקת בספרה המקיף את מושג המטאפורה ואת מאפייניה בעזרת מבחר כלים בלשניים. היא אמנם עושה שימוש בבלשנות הקורפוס, וממצאה מסתמכים על בדיקה של שכחות הופעת מלים וצירופים במאגר ממוחשב של טקסטים באנגלית, אך ממצאה ניתנים ליישום גם במחקר הנוכחי, המנתח טקסט גיאורגי יחיד ואת תרגומו לעברית.

ביסוד ספרה של Deignan עומדת התפיסה של Conceptual Metaphor Theory (תורת המטאפורה הקונצפטואלית) (Deignan 2005: 4).

לפי תיאוריה זו קיימות קבוצות של מטאפורות שמתקיים ביניהן קשר סמאנטי ויחד הן מהוות רשתות קונצפטואליות המשקפות דפוסי חשיבה. בעבודתי, שבה מוקדש מקום נרחב להעברת מושגים תלויי תרבות בתרגום, יש תועלת בשימוש במושג זה.

למטאפורות עצמן כפריטים לשוניים המתקיימים בתוך הטקסט קוראת Deignan "מטאפורות לשוניות" (שם : 14).

Deignan שמה דגש על תפיסת המטאפורה כמבנה את דרכי החשיבה, מבנה את הידע, ממלאת תפקיד מרכזי בלשון המופשטת, מעוגנת בחוויה פיסית ומביעה תפיסות אידיאולוגיות (שם : 13). בתרגום טקסט המהווה אבן יסוד קלאסית בתרבות המקור לתרבות

מטרה השונה ממנה ובהפרש זמן ניכר בין המקור ובין התרגום יש טעם לבדוק את המטאפורות שנבחרו לדיון גם מהיבטים תלויי תרבות אלה.

הדגש התרבותי משתלב, לדעתה של Deignan, בדגש הסמאנטי (העוסק במשמעות המטאפורה), ועל כן היא מגדירה את המטאפורה כדלקמן: מטאפורה היא מילה או ביטוי המשמשים כדי לדבר על ישות או על תכונה השונה מזו שהיסוד הפנימי שלה, או משמעותה הבסיסית ביותר, מתייחסים אליה. השימוש במה שאינו הגרעין מבטא קשר הניתן לצפייה עם משמעות היסוד של המילה, ובמקרים רבים - גם קשר בין שני שדות סמאנטיים (שם: 34).

תחום נוסף ש-Deignan שואבת ממנו בספרה הוא הגישות הקוגניטיביות והפסיכו-לינגוויסטיות לחקר המטאפורה, התורמות את המיפוי הקונספטואלי מזה ואת התיחלוך הקונצפטואלי מזה (שם: 103). הגישה הראשונה יכולה לסייע בזיהוי מטאפורות קונצפטואליות, כמו השוואת רגשות אנושיים לכוחות הטבע כמו אור ואש (שם: 104). הגישה השנייה דנה בתיחלוך הקונצפטואלי של המטאפורות, והשימוש בה חורג מהיקפה של עבודה זו.

בהמשך עוסקת Deignan במקומן ובתפוצתן של המטאפורות בתוך טקסט או טקסטים מסוימים. בעבודה זו, העושה שימוש במתודולוגיה של בחירה סלקטיבית בצמתי טקסט מובהקים, יש טעם לבדוק, כפי שהיא מציעה, כיצד משמשות מטאפורות כדי להציג מסר מסוים או אידיאולוגיה מסוימת. בדיקה כזאת רלבאנטית לטקסט הנידון בעבודה, שהוא טקסט מכונן בתרבות הגאורגית, הן מבחינת ערכי החברה והתרבות שהוא מעלה על נס והן מבחינת הכלים הפואטיים הקיימים בו, ובהם גם המטאפורות.

Deignan מציעה לבחון מהן המטאפורות המשמעותיות ביותר שמחבר של טקסט מסוים משתמש בהן, מה נובע מהן ואיזו אידיאולוגיה משקף השימוש הזה (שם: 124), כמו, למשל, מטאפורות המעוררות תחושת סולידאריות ומסורות משותפות (שם: 127).

לבסוף מציעה Deignan לבדוק את התבניות הדקדוקיות של המטאפורות, כגון חלקי הדיבר, ואת דרכי ההצטרפות של צירופים כבולים, המשמשים בהן לא פעם. בגלל האפשרות הסבירה שיימצאו הבדלים בין לשון המקור ולשון התרגום בשני תחומים אלה, הם עשויים להתגלות ככלים מועילים להשוואת מקור-תרגום, המשתלבים היטב בכלים השונים והתרבותיים שהציעה החוקרת קודם לכן.

ספרו של Goatly (2007), כמו הספר הקודם, מבוסס על תפיסת המטאפורה כמושג-על מופשט המתבצע במגוון מטאפורות לשוניות. הוא משלב בין כלים של הבלשנות הקוגניטיבית

וכלים של חקר השיח הביקורתי (Goatly 2007: 2) בניסיון להמחיש את כוחן הרב של המטאפורות ככלי העומד לשירות האידיאולוגיה. הספר אמנם עוסק במאגר טקסטים מודרניים, באנגלית ובשפות נוספות, אך התפיסה שהוא מבקש לקדם יכולה לשמש גם בעבודתי משום שהוא יוצא מההנחה שלצד חוויות אנושיות בסיסיות משותפות, שמהן צומחות מטאפורות המשותפות לשפות ולתרבויות שונות, מתקיימים גם הבדלים משמעותיים במציאות הפיסית של בני אדם החיים בארצות שונות ובדרכים שבהן הם מפרשים מציאות זו. הבדיקה ההשוואתית הבין-לשונית ובין-תרבותית שעורך Goatly בין השימוש במטאפורות באנגלית ובסינית, למשל, יכולה לשמש בסיס להשוואה שאערוך בעבודתי בין השימוש במטאפורות בגאורגית כשפת מקור ובעברית כשפת מטרה.

המטאפורות הללו כוללות - מטאפורות המביעות זמן ומקום, מטאפורות המשוות בני אדם ובעלי חיים מבחינה פיסית ופסיכולוגית, מטאפורות המשוות יסודות מן הנוף (למשל - הר, עמק) לחלקים מגוף האדם (ראש, כתף), מטאפורות המדגישות את מותר האדם על בעלי החיים בזכות חשיבתו ועקרונותיו המוסריים והחברתיים, מטאפורות העוסקות ברגשות ובתחושות (למשל - התחושה היא נוזל/ תנועה/ מזג אוויר/ טמפרטורה).

Goatly מציע לבדוק את דרכי הצטרפותם של יסודות דקדוקיים אחדים, כגון שם עצם+שם עצם, פועל+שם עצם או שם עצם+שם תואר, בתוך מטאפורה יחידה, ובה בעת גם את דרכי הצטרפותם של יסודות סמאנטיים (יסודות משמעות) בתוך אותן מטאפורות (Goatly 2007: 267).

לסיכום, ניתן לראות קווי דמיון רבים בין גישותיהם של Goatly ו-Deignan, הפועלים שניהם במסגרת תיאורטית דומה ובעזרת כלים דומים, תוך שימת הדגשים שונים על הפרטים הנחקרים.

המקור השלישי והרביעי דנים בדרכי תרגום המטאפורה. המקור השלישי יוצא מתורת המטאפורה הקונצפטואלית. Schäffner (2004) טוענת שלתפיסה הקונצפטואלית של המטאפורה יש השלכות על דרכי תרגומה. השוני בין שפות ותרבויות שמהווה קושי משמעותי בתרגום מטאפורות, מתמקד בתרגום של ביטוי מטפורי מסויים בלבד. גם כאשר הביטוי בתרגום שונה ברמה הלשונית, יש אפשרות לשמור על הרשת הקונצפטואלית המשותפת של המטאפורה בשפת המקור בעת תרגומה לשפת היעד. יתר על כן, Schäffner חושבת ש:

Human experience is universal, or at least shared by several cultures; thus it is not the conceptual metaphor that is culture-dependent, but its linguistic realization. (ibid. 1265)

למעשה, ניתן להסיק מדבריה שהשונה והמפריד בתרגום המטאפורות ניכר יותר ברמת המטאפורות הלשוניות וחזק פחות בתחום המטאפורות הקונצפטואליות.

המקור הרביעי עוסק גם הוא בדרכי תרגומה האפשריות של המטאפורה בעזרת הכלים הבלשניים והסמנטיים שעמדו לרשות המחבר בעת כתיבת מאמרו. דגוט (1974) מביא הגדרה של מטאפורה כ"תופעה סמאנטית, שבעיקרה החלפת המשמעות המכונה "רגילה", "מקובלת", או "מילולית" של מילה או מילים במשמעות אחרת המכונה "מועתקת" או "מושאלת". בלשון פשוטה, מדברים לכאורה על דבר אחד, ומתכוונים לדבר אחר" (דגוט 1974 : 121). להגדרה המקובלת של מטאפורה ישנה תוספת חשובה שלפיה "יש להבחין בין סוגי מטאפורה לפי דרגת המטאפוריות שלהם" (שם : 124). שני הסוגים העיקריים הם מטאפורה "פשוטה", שיש בה מרכיב מטאפורי אחד בלבד, ומטאפורה "מורכבת", שיש בה יותר ממרכיב מטאפורי אחד. "הקבוצה הראשונה מאפשרת לשמור ביותר קלות על משהו מהמטאפוריות של המקור. ואילו בקבוצה השנייה, בשל ריבוי המרכיבים, קשה הרבה יותר לשמור על כך. [...] ככל שגדל מספר מרכיבי המטאפורה בשפה אחת, כך יקשה על המתרגם למצוא לה "אקוויולנט" בשפה אחרת, לא כל שכן אם שתי השפות מרוחקות זו מזו מבחינה היסטורית ותרבותית" (שם : 126).

דגוט מבחין בין שלוש דרכי תרגום של מטאפורות :

1. מ ← מז (ממטאפורה למטאפורה זהה) ;

2. מ ← מש (ממטאפורה למטאפורה שונה) ;

3. מ ← לא מ (תרגום לא מטפורי).

2.4 מאפייני לשון המקרא

לשון המקרא היא אחד הרבדים הקדומים של הלשון העברית. בתיאור תולדות הלשון העברית היא נבדלת בבירור מלשונות התקופות שבאו אחריה : לשון חז"ל, צורות הלשון השונות של ימי-הביניים והעברית החדשה. מערכת הצורות, התחביר ואוצר המילים נבדלים מאוד מאלה שבשלבם המאוחרים, והבדל זה שבין כלל לשון המקרא ללשונות של שאר התקופות גדול בהרבה מן ההבדל שבין הגיבושים השונים שבתוך לשון המקרא עצמה (סוקניק, עברית, אנציקלופדיה מקראית, 1971 : 52).

מאפייני לשון המקרא נחקרים בהשוואה לשפות השמיות האחרות או לשפה העברית המודרנית. בהשוואה ללשון ימינו העובדות הבולטות הן: קיום שתי צורות פועל נוספות; הזמנים ה"הפוכים"; ריבוי של צורות מקבילות מין זכר ונקבה לאותו שם-עצם, בלי הבדל משמעות; העדר צורה קבועה לגזירת תארי פועל; הצורות "פעל" ו"פעל" אינן מביעות, כמו היום, את זמן המאורע השווה לזמן אמירת הדברים, אלא מכלול קטגוריות שהעיקרית בהן היא ה"אספקט", כלומר ההבחנה בין המצב הסטאטי ("פעל") לעשייה הדינמית ("יפעל"); הבינוני והמשפט השמני אינם מביעים הווה, אלא כל זמן שהוא, על-פי ההקשר; הצורה "פעל" משמשת תחליף לזמנים אחרים, והיא באה לרוב בצירוף לזמנים אחרים; אין "התפעל" משמש להבעת סביל, אלא כבניין חוזר בלבד; ו"ו-החיבור באה כמעט בתחילת כל משפט חדש, וחסרונה מציין קשר סיבתי או הגיוני בין המשפטים וכו' (שם: 60).

בתוך לשון המקרא מקובל להבדיל בין לשון הפרוזה לבין לשון השירה. למספר מושגים (בערך 100) יש שמות שונים: אחד המשמש כרגיל בפרוזה ויכול לבוא גם בשירה, והשני הבא בשירה בלבד.

עם החייאת הלשון והספרות העברית בסוף המאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים נזקקו הכותבים והמתרגמים בשלב הראשון ללשון המקרא כדגם לתבניות ולפריטי לשון שאותם ניסו לחקות. סופרים כאברהם מאפו ומשוררים כיליג השתמשו בפריטים מן הדקדוק והלקסיקון המקראי. ראשוני המתרגמים משפות שונות לעברית הלכו גם הם בדרך זו. בשלב הבא, שאותו הוביל הסופר והמתרגם מנדלי מוכר ספרים, נוצרה סינתזה בין העברית המקראית והעברית המשנאית, ועל יסוד זה צמחה העברית המודרנית. כיום משמשים יסודות לקסיקאליים מקראיים בעברית בעיקר במסגרת אלוזיות לנאמר במקרא עצמו, ובולטים בטקסט המודרני כיסודות לשון גבוהים מסביבתם הטקסטואלית.

על רקע זה בולטת בחירתו של גפונוב להרבות בשימוש ביסודות לשון מקראיים כבחירה סגנונית יחידאית הנובעת מן האילוצים המיוחדים שעמדו ברקע הכנת תרגומו.

2.4.1 הקבלות בין הפואמה לתנ"ך

בספרות המחקר הגאורגית, שחקרה את הפואמה, הועלתה שאלת ההקבלות בין התנ"ך לבין הפואמה. Nozadze (1963) מדבר על הקבלה לשונית מצד אחד ועל הקבלה רעיונית מצד שני. Taboridze (1992) ממשיכה קו מחשבה זה, ומביאה דוגמאות רבות, הן להקבלות לשוניות והן להקבלות רעיוניות.

באותה שנה התפרסם גם מאמרו של Tavidshvili (1992). הוא טוען שהנושא לא נחקר כראוי ולכן יש בפואמה ביטויים שהחוקרים אינם מסוגלים להסבירם משום שהם אינם ברורים לקורא שלא מכיר את המקרא היטב. Tavidshvili (1992) מביא דוגמות לביטויים כאלה ומסביר אותם על סמך האנציקלופדיה המקראית ברוסית שראתה אור בשנת 1891.

הקשר בין התנ"ך לפואמה היה מוכר, כנראה, לגפנוב וייתכן שאף תרם לקירוב הפואמה ללבנו. עדות לכך היא הרצאתו של המתרגם בלנינגרד במכון למזרחנות של האקדמיה למדעים של ברית המועצות בנושא "היבטים תנ"כיים ביצירתו של רוסתוילי" (1969). טען גפנוב שרוסתוילי, כאיש משכיל מאוד לזמנו, הכיר היטב את התנ"ך, ולכן אמרות, אלוזיות, דמויות ועלילות תנ"כיות משוחזרות ומובלעות באופן טבעי ביצירתו. "בזמן שתרגמתי את עוטה עור הנמר לעברית, נתקלתי בקטעים שעוררו בי אסוציאציות לתנ"ך (מאות שורות ובתים כאלה) [...] (גפנוב 1970, תרגום שלי, מ"ש). הרצאתו של גפנוב הייתה ברוסית, לכן כל הדוגמאות שהוא מביא מהפואמה הן תרגום מילולי לרוסית. אחת הדוגמאות היא תפילתו של אַבְתָּנְדִיל (811):

...У тебя прошу поддержки, какой бы путь я не прошел

...Если выживу, то буду служить тебе, приносить тебе жертву.

ובתרגומו לעברית:

[...] רק-בָּךְ נַפְשִׁי חֲסִיָּה בְּדַרְכָּךְ וּמִשְׁעוּלָה

[...] אִם-אֶחְיֶה – וְעַבְדְּתִיךָ בְּמִנְחָה וּבְעוּלָה".

גפנוב משווה את התפילה לנדר שנדר יעקב כאשר ברח מאחיו (בראשית כ"ח כ"ב):

"И положил Иаков обет, сказав: если (Господь) Бог будет со мною и сохранит меня на пути сем, в который я иду, и я в мире возвращусь в дом отца моего, то будет Господь моим Богом,... и из всего, что Ты, Боже, даруешь мне; я дам тебе десятую часть" ("Библия", СПб, 1897).

זהו פסוק מספר בראשית: "וַיִּדְרֹךְ יַעֲקֹב נֶדֶר לְאֹמֶר אִם-יְהִיָּה אֱלֹהִים עִמָּדִי וְשָׁמְרָנִי בְּדַרְךָ הַזֶּה אֲשֶׁר אָנֹכִי הוֹלֵךְ [...] וְשָׁבְתִי בְּשָׁלוֹם אֶל-בֵּית אָבִי וְהָיָה יְהוָה לִי לֵאלֹהִים: [...] וְכָל אֲשֶׁר תִּתֶן-לִי עֲשֶׂר אֶעֱשְׂרֶנּוּ לְךָ" (בראשית כ"ח כ'-כב').

השימוש באלוזיות המקראיות במקור הוא הסבר חשוב לבחירתו של גפנוב לעשות שימוש ביסודות מלשון המקרא בתרגומו. הסבר זה משתלב היטב עם העובדה שגפנוב היטיב להכיר את הרובד המקראי של העברית ולא עמדו לרשותו טקסטים, במקור ובתרגום, בעברית המודרנית, שיכלו לשמש לו כמקור לדגמים לשוניים נוספים.

בפואמה ניתן לראות גם קווי עלילה תנ"כיים שחלחלו לתוך היצירה. הסיפור על המלך פֶּרְסֶדָן שקירב אליו את טְרִיאֵל ועשה אותו שר-צי (פרק ט'), ועל בת המלך נְסֶטֶן-דְּרָגִין ששלחה את טְרִיאֵל להילחם נגד הסינים והבטיחה להינשא לו, מזכיר את הסיפור על המלך שאול שקירב אליו את דוד והבטיח לו את בתו אם ינצח מאה פלשתים (שמואל א יז').

ככל הנראה, גפנוב לא הכיר את מאמרו של Nozadze (1963), כי טען בהרצאתו שאיש טרם העלה את הנושא לדיון. אך כמו Nozadze (1963), גפנוב מבדיל גם הוא בין השימוש שעשה רוסתוילי בלשון התנ"ך (ציטוטים, אלוזיות) לבין הדמיון לעלילות תנ"כיות.

2.5 מושג הנורמה ונורמות התרגום הספרותי לעברית

מושג הנורמה מציע כלים לבדיקת דרכי הבחירה בטקסטים הספרותיים המיועדים לתרגום ודרכי תרגומם. מסגרת כזאת מציעים מחקריו של טורי (1977 ; Toury 1980), חיבור מסכם (Toury 1995, ראשי-פרקים לסיכום עוד יותר עדכני: 1998). טורי יוצא מהגדרתן המקובלת של הנורמות כתרגומם המעשי של ערכים כלליים או רעיונות המשותפים לקהילייה מסוימת לגבי מה שנכון או שגוי להוראות פעולה הניתנות ליישום בסיטואציות מסוימות, בתנאי ש[טרם] נוסחו כחוקים (Toury 1980: 51). הגדרה זו הוא מיישם בתחום התרגום. לא אחת אין המתרגמים מכריזים על העקרונות שלפיהם הם פועלים, ולא תמיד הם מודעים להם. אמנם, יש מהם המכריזים על הנורמות בהקדמות או אחרית-דבר לתרגומים או בראיונות לתקשורת, אך פעמים רבות אין הכרזות אלה חופפות לגמרי את ההתנהגות הממשית. כך גם

לגבי קובעי מדיניות התרגום, כגון עורכים בתחום הספרות בהוצאות ספרים. הנורמות נותנות ביטוי לתפיסות ערכיות-חברתיות-תרבותיות וניתנות בכל עת לשינויים מלאים או חלקיים, בהתאם לשינויים מוצהרים או סמויים בתפיסת הערכים של החברה, לרבות נאמנות לאומית, עמדה מוסרית, או היפוכן.

סוגי הנורמות שמציע טורי הם :

1. **הנורמות המקדימות** – הנורמות המכתיבות את מדיניות ההוצאה לאור, כלומר: איך ייבחרו טקסטים לתרגום (מאיזה שפות מוצא, ז'אנרים וכדומה).

2. **הנורמות האופרציונליות** הנוגעות לדרכי ביצוע התרגום בפועל וכוללות שני סוגי משנה:

2.1. **הנורמות המטריציאליות**, המכתיבות אם התרגום יהיה מלא או שיופיעו בו השמטות או תוספות,

2.2. **הנורמות הטקסטואליות**, המכתיבות כיצד יתמודד המתרגם עם סוגיות כגון מחסרים, משלב, לשון פיגורטיבית, אלוזיות וכדומה.

נורמה חשובה בתרגום הספרותי לעברית נוגעת לשימוש בלשון בכלל ובלשון המקרא בפרט. חלק ממאפייני לשון המקרא נשמר בעברית בשפה הגבוהה ששימוש בה היה נורמטיבי במאה ה-20 הן בספרות המקורית והן בספרות המתורגמת. כבר בדור המדינה (בשנות החמישים והשישים של המאה ה-20) הלכה הנורמה ונעלמה מהספרות העברית המקורית. אך הספרות המתורגמת המשיכה לדבוק בה לפחות עד שנות השבעים (ויסברוד 1989). הנורמה הכתיבה קודם כל שימוש בפריטי לקסיקון, דקדוק ומבנה תחבירי גבוהים. אם עמדה בפני המתרגם בחירה בין "ניטראלי" ל"ארכאי" ההעדפה הייתה לגבוה ו"ארכאי". הייתה מגמה להשתמש במילים, שהיו נדירות מחוץ לתרגומים אך רווחו בהם עצמם. אם לא נמצאו מילים מן המוכן, המתרגמים המציאו אותן, יצרו תחדיש על בסיס שורש או צורה דקדוקית קיימת. טביעת מילים חדשות הפכה למסורת בתרגום הספרותי לעברית בעיקר משנות העשרים והשלושים של המאה ה-20, ובייחוד נודע בכך המשורר והמתרגם אברהם שלונסקי (ויסברוד 2007). שימוש במילים מכל שכבותיה של השפה, גם כאלה שיצאו משימוש מחוץ לתרגומים, אפשר להיענות לנורמה נוספת שהכתיבה גיוון לשוני, הימנעות מחזרה על אותו השורש באותו משפט או במשפטים שכנים וריבוי צירופים כבולים (ויסברוד 2007). כל התופעות שהוזכרו שולבו במבנים תחביריים שלמים. המתרגמים נמנעו ממשפטים שחסרים בהם חלקים או ממשפטים קטועים.

יש להדגיש, כי חקר הנורמות של התרגום הספרותי לעברית עסק עד כה בטקסטים של פרוזה (טורי 1977, בן-שחר 1990, ויסברוד 1992) ודרמה (בן-שחר 1996), ולא בתרגום שירה,

אך ניתן יהיה לעשות בעבודה זו שימוש בממצאים הנוגעים לסוגיות אלה בשילוב ממצאי המחקר העוסק במאפייני לשון השירה (סקר 1992).

2.6 אסטרטגיות התרגום

לפי לביוזה Laviosa (2002) כוללים תרגומיים הן תופעות לשוניות המופיעות בדרך כלל בטקסטים מתורגמים ונחשבות לתוצר לוואי כמעט בלתי נמנע של תהליך התיווך בין שתי שפות יותר מתוצאת התערבותה של שפה אחת בשפה אחרת (שם : 43). מבין הכוללים התרגומיים שכבר נחקרו אעמוד על שניים – הנהרה ומילוי מחסרים שמושפעים מנורמות תרבות המטרה.

2.6.1 הנהרה

הנהרה היא תוספת של מידע שמנהיר משהו בטקסט. Blum-Kulka (1986) מדברת על ההנהרה ככולל תרגומי. לפי טענתה הנהרה מהוה חלק בלתי נפרד של תהליך התרגום בגלל ההבדל בין שתי מערכות לשוניות שונות – ברגע שאתה מתרגם אתה מנהיר. הנהרה יכולה להיות מוצרכת ולא מוצרכת. הנהרה מוצרכת נעשית כאשר קיים מחסר כלשהו בשפת המטרה, כמו מחסר דקדוקי.

הנהרה לא מוצרכת נעשית כאשר קיימת :

1. הנהרה של מידע, הקשר תרבותי, משהו על העולם שלא כתוב במקור.
2. הנהרה של מהלך מחשבתי או פרשנות ספרותית שאינם קיימים במקור.
3. הנהרה באמצעות חזרה לקסיקלית לצורך הדגשה.
4. הנהרה של משלב לשון המטרה.

מסקנותיה של Blum-Kulka (1986) התבססו על השוואה בין טקסטים במקור ובתרגום.

Englund-Dimitrova (2005) משלבת שימוש בקורפוס של טקסטים ובפרוטוקולים ועוסקת בשלושה סוגים של הנהרה :

1. תוספות (גם, בנוסף על כך, כמו כן...)
2. ניגוד המשתמע (לעומת זאת, למרות הכול...)

3. יחסי זמן וסיבה (כאשר, לפני ש..., מפני ש...).

היא הגיעה למסקנה ששני הסוגים הראשונים הם נורמה והסוג השלישי הוא אסטרטגיה, כהגדרתה. כל הסוגים משקפים קשרים לוגיים. -Englund (2005)
Dimitrova מנתחת תוצרים ותהליכים ובוחנת שתי קבוצות. בעזרת פרוטוקולים היא משווה בין מתרגמים מקצועיים לסטודנטים ובודקת אם ומתי כל אחד מהם מנהיר, אם הם רואים בכך בעיה, אם הם חושבים על הנהרה או שהיא נעשית באופן ספונטני. השוואה זו אינה רלבנטית לעבודה זו.

2.6.2. מחסרים

דגוט (תשל"ו) תיאר את השפה ואת הלקסיקון שלה כ"רשת קואורדינאטות" (שם : 36) המאפשרת לדובריה להתמצא בשפה. כל שפה בונה את ה"מפה הלקסיקלית" שלה וההבדלים בין המפות של שפות שונות יוצרים "חורים" שלהם הוא קורא מחסרים. לפי דעתו ישנם כמה סוגים של מחסרים:

1. מחסרים סמנטיים – כאשר למילה בשפה אחת אין מילה מקבילה אחת בשפה השנייה.
2. מחסרים תחביריים – כאשר למילה מסוימת בשפה אחת יש מקבילה בשפה שנייה, אבל אין בה מקבילה למילים נוספות הנגזרות מאותו שורש.
3. מחסרים סביבתיים – הנוצרים עקב הבדלים בסביבה הפיזית המשתקפים בשפות שונות.
4. מחסרים תרבותיים – הנוצרים עקב הבדלים באופן תפיסת המציאות המשתנה מתרבות לתרבות.

נושא המחסרים נחקר על ידי חוקרים רבים שביניהם בחרתי להסתמך על Ivir (1987) שמציע מספר דרכי התמודדות עם מחסרים:

- שאילה או תעתוק
- תרגום מילולי

- הגדרת המושג
- המרה או החלפה במילה הקרובה למקור פחות או יותר במשמעות
- תחדיש או טביעת מילה חדשה בשפת היעד
- השמטה או ויתור על מתן מקבילה כלשהי
- תוספות

נורמות תרבות היעד עשויות להשפיע על בחירת המתרגם בין דרכי ההתמודדות השונות.

3. מתודולוגיה

3.1. בחירת קטעים מן הפואמה לניתוח ולהשוואת מקור-תרגום

מכיוון שמדובר בפואמה בת יותר מ-1,600 בתים, לא ניתן במסגרת עבודה אחת להשוות את כל חלקיה לתרגומיהם, לכן בחרתי להשוות חלקים של טקסטים, והשאלה היא באיזה חלקים לבחור באופן שיהיו עדיין נתונים לקריטריונים טקסטואטיים, ובעת ובעונה אחת יהיו גם מייצגים ואופייניים – לגבי טת (טקסט התרגום) ו-טמ (טקסט המקור) כאחת.

טורי (1977) מציע שתי דרכים, העשויות להשלים זו את זו וגם מפצות במידה ניכרת זו על מגרעותיה של זו:

1. "סגירת" קטעי טקסטים. בחירת חלקים מתוך טקסטים, שיש בהם עניין, חשיבות ומהותיות על-פי קריטריונים טקסטואטיים, ו"סגירתם" לצורך הניתוח וההשוואה, כלומר: ראיתם לצורך זה כאילו היו טקסטים שלמים בפני עצמם.
2. בחירת טקסטמות לדוגמה ממקומות שונים בטקסט השלם, ובעיקר "צמתים מובהקים" (שם: 99-100).

בעקבות הצעתו של טורי בחרתי דוגמאות לניתוח המייצגות שני עקרונות אלה.

כצמתי טקסט מובהקים ודחוסים בתכנים נבחרו:

1. הפתיחה לפואמה.
2. סוף הדבר של הפואמה.

כטקסטמות לדוגמה נבחרו קטעי טקסטים הנוחים ל"סגירה" בהיותם טקסטמות שלמות המהווים יחידות המוגדרות על פי קריטריונים טקסטואליים ספרותיים ותרבותיים, אם כחוליות משמעותיות בעלילה וביחסים בין הגיבורים (אפיזודות, דיאלוגים ותיאורים) ואם כיחידות משמעותיות בהעברת ערכי תרבות המקור (אפוריזמים). נבחרו שתי דוגמאות מכל סוג:

3. שתי אפיזודות.

4. שני תיאורים.

5. שני דיאלוגים.

6. שני אפוריזמים על אהבה, שירה, גבורה, אופי, חברות ואחוות אחים.

נימוק נוסף לבחירה בכל אלה הוא משקלם הרב, יחסית, בתרבות המקור, בהיותם חלקים מהפואמה שאותם מצטט בעל פה העם הגאורגי, ובשל היותם נכסי צאן ברזל מאז חיבורם ועד היום. כל הטקסטמות שנבחרו עשירות באמצעים לשוניים ופואטיים וביסודות תרבותיים מגוונים, ולכן הן מתאימות במובהק לצורכי השוואת מקור-תרגום. בנייתו המטאפורית חרגנו מהמתודולוגיה של סגירה סלקטיבית של צמתי טקסט מובהקים. לאחר הבדיקה של כל חלקי הטקסט שנסגרו בשני הדרכים שהוזכרו לעיל התברר, שלא נמצא בהם מבחר מספיק עשיר של מטאפורות שדי בו לייצג את המבחר הקיים בטקסט השלם. מסיבה זו בוצעה קריאה נוספת של הטקסט המלא במקור ובתרגום, וכתוצאה מכך חולצו כשבעים מטאפורות, שמתוכן נבחרו חמישים להשוואת מקור-תרגום. הנימוק לבחירת מטאפורות אלה דווקא הוא גם כמותי וגם איכותי.

מהבחינה הכמותית נבחרו מטאפורות שנמצאה חזרה מרובה שלהן ברמת המטאפורות הקונספטואליות והיה עניין לברר את דרכי התממשותן כמטאפורות לשוניות במקור ואת דרכי תרגומן. מהבחינה האיכותית נבחרו מטאפורות המפגינות מגוון של יסודות סמנטיים וסגנוניים העומדים ביסודן ומייצגים דימויים וערכים בעלי משקל רב בתרבות המקור.

3.2. דרכי השוואת מקור-תרגום

הכלי המתודולוגי המרכזי שבו נעשה שימוש בעבודה זו הוא השוואת מקור-תרגום, שנערכה בארבעה מימדים:

1. **במימד הלשוני.** כאן נבדקו התחומים הבאים: הגאים, תחביר/דקדוק, לקסיקון וזיקה ללשון המקרא.

2. במימד הפואטי. כאן נבדקו תחומי החריזה, התבנית הפואטית והמטאפורות. בניתוח המטאפורות נעשה שימוש בכלים שמציעים Schäffner (2004), Deignan (2005) ו- Goatly (2007) ונבדק כיצד ובאיזו מידה נשמרים הקשרים בין משמעויות ושדות סמנטיים במקור ובתרגום, וכיצד משקפים שינויים בהם בתרגום הבדלים בין תרבות המקור ותרבות המטרה הנוגעים לריאליה ואורחות חיים, ולעומת זאת - אילו מטאפורות מדגישות דווקא את הדומה בחוויה האנושית מעבר למרחקי המקום והזמן המפרידים בין המקור ותרגומו. תועלת נוספת שניתן היה להפיק מספרו של Goatly היא השימוש ברשימה מקיפה של מטאפורות-על מופשטות שהוא מציע, שמתוכה נבחרו אותן מטאפורות הנמצאות גם בטקסט המקור הנבדק בעבודתי במטרה לברר האם, ובאילו דרכים, הן נשמרות בתרגום, כדי לעמוד על הדומה והשונה בין המקור והתרגום מבחינה זו. נעשה שימוש גם בהצעתו של Goatly לבדוק את דרכי הצטרפותם של יסודות דקדוקיים אחדים ואת דרכי הצטרפותם של יסודות סמנטיים (יסודות משמעות) בתוך אותן מטאפורות. כמו כן, נעשה שימוש בדגם שמציע דגוט ובדקתי על פיו כיצד תורגמו המטאפורות.

3. במימד הטקסטואלי. כאן נבדקה מידת הקירבה למקור, הן ביחס לטקסט כולו והן ביחס לחלקיו הנבדקים בעבודה, תוך בדיקה של תופעות תרגומיות כמו הנהרה ומחסרים.

4. במימד הסוציו-תרבותי. כאן נבדקה מידת העברת יסודות האופייניים לתרבות הגאורגית כגון ערכים, משלים ותמונת עולם אל התרבות העברית, השונה ממנה.

3.3 דרכי ניתוח הסגנון הספרותי

בספרה על סגנון הסיפורת (1990) בן-שחר אמנם אינה עוסקת בתרגום, אך הכלים שהיא מציעה מתאימים לטיפול בכל טקסט ספרותי, ובכלל זה - טקסט מתורגם, הן ברמת המיקרו והן ברמת המאקרו.

ספרה אמנם מציע דוגמאות שרובן מיצירות פרוזה ורק מיעוטן מלשון השירה, אך העקרונות המוצעים בו ניתנים ליישום גם בטקסט שירי כמו זה הנדון בעבודה זו. מבין מגוון הסמנים הלשוניים שבן-שחר מציעה לבדוק התמקדתי במבחר מייצג: בלשון הפיגוראטיבית - המטאפורה, בצורות הדקדוקיות - זמני הפועל, ובבחירה באוצר המלים, ובדקתי את דרכי השימוש בכל אלה בתרגומו של גפונוב, כל אחד בנפרד. מתוך שילוב כל אלה ניסיתי לעמוד על סגנונו המיוחד של גפונוב בתרגום הפואמה *עוטה ענר הנמר*, בלי אפשרות להשוות את דרכי תרגומו לתרגומים נוספים שלו מגאורגית, משום שאלה אינם זמינים לחוקרים.

הכלים המפורטים שמציע ניר (1993) כאשר מתאר את דרכי היצירה המילונית בעברית בת-זמננו שימשו לניתוח תחדישים ברמת המלה והצירוף בקטעים מתרגומו של גפונוב שנבדקו בעבודה זו, כדי לעמוד על דרכי תצורת המלים החדשות שבהן עשה המתרגם שימוש. העבודה לא תעסוק לעומק בנושא התחדישים, אלא יוצגו דוגמאות בודדות של עצם קיום התופעה הזאת בתרגומו של גפונוב בנושא אפשרי למחקרים עתידיים. במסגרת ניתוח הדוגמאות שנבחרו מתוך הטקסט השלם נעשה שימוש בכלים שמציעה סקר (1992) לחקר סגנון השירה כסוג בפני עצמו, כדי לעמוד על סגנונו של רוסתוילי במקור הגאורגי וסגנונו של גפונוב בתרגום לעברית. הכלים של סקר שימשו להדגמה ולתמיכה, הן בכלים לחקר הסגנון שמציעה בן-שחר (1990) והן בכלים לניתוח תחדישי לשון שמציע ניר (1993).

3.4 בדיקת השימוש בתרגום ביסודות לשון המקרא

השימוש בלשון המקרא כנראה אפשר לגפונוב לשמור על סגנון התרגום ההולם, לתפיסתו, את הפואמה הקלאסית, וזאת על פי המקובל בתרגומים לעברית בשנות ה-60: "[...] בתרגומים של טקסטים שיועדה להם יוקרה גבוהה במיוחד, [...] הלשון האפיגונית, הגדושה ביסודות מלשון המקרא ומלשון החכמים שנעלמו מן העברית המודרנית, נתפסה כנראה כהולמת לא רק את חשיבותן של היצירות האלה אלא גם את יושנן" (ויסברוד 1992 א': 249-248).

לבדיקת השפעתה האפשרית של לשון המקרא על תרגומו של גפונוב עשיתי שימוש בספרו של בנדויד *לשון מקרא ולשון חכמים* (1967) המציע תיאור לשוני מפורט של רובד היסטורי זה של העברית, ומביא דוגמאות של מה שקיבלה העברית החדשה מן המקרא ומן המשנה. ביחס ללשון המקרא בנדויד מדבר על הנושאים הבאים:

- אוצר מילים מקראי.
- חילופי מילים לשם גיוון.
- צורות וזמני פועל מקראיים.
- כפלי המילים.

בניתוח פריטים מלשון המקרא המשמשים בתרגומו של גפונוב עשיתי שימוש בהסבריו של בנדויד בנושאים אלה. בנוסף לכך, בדקתי את ההקבלה הרעיונית שעליה דיבר Taboridze (1992) כדי לראות אם ישנן בדוגמאות שנתחו אלוזיות לפסוקים, לקטעים, לדמויות או לסיפורים מהתנ"ך.

4. מחבר היצירה והמתרגם – רקע אישי ותרבותי

4.1 גאורגיה – מולדתו של רוסתוילי

גאורגיה (גרוזיה)¹ היא מדינה קטנה באירו אסיה שזכתה בעצמאותה בשנת 1991 עם פירוק ברית המועצות. עיר הבירה שלה היא טביליסי. השם "גאורגיה" מקורו במילה "גאורגיוס" ביוונית, שמשמעותה "איכר", ולפיכך גאורגיה משמעותה "אדמה חקלאית". גאורגיה השתמשה באלפבית היווני ובאלפבית הארמי לפני שאימצה את האלפבית הגאורגי (שהוכרז על ידי המלך פרנוואז הראשון, המאה ה-3 לפנה"ס), שאינו דומה ישירות לשום אלפבית אחר בעולם. הגאורגים מכנים את עצמם "פארטבלֶבִּי" (იქვეყნისელები), לארצם הם קוראים "ספארטבלֶלו" (საქართველო), ושפתם נקראת בפייהם "פארטולֶלי" (ილიტილი), על שם המנהיג המיתולוגי הגאורגי כרתלוס, הנחשב לאבי הגאורגים. על פי האמונה, כרתלוס היה בנו של תוגרמה (מצאצאיו של יפת, בנו של נח). השפה הגאורגית משקפת את רוח העם, כטענתו של Kikodze:

No other matter can so clearly and tangibly reflect the strength and richness of the national spirit – or its poverty and weakness, as can be demonstrated in and through the language. Language can equally clarify the ripeness of thinking and the scope of feelings – together with the vividness of national temperament. Both must explain this: a language, being a dead vocabulary of

¹ עד שנות ה-70 של המאה ה-20 נהוג היה בישראל לקרוא לגאורגיה גרוזיה, או ג'ורג'יה. העדפת השם "גרוזיה" החלה בשנות ה-70, עקב פתיחת שערי ברית-המועצות לזמן-מה, ועלייתם של עולים רבים, ביניהם עולים מגאורגיה שכינו את ארץ מוצאם גרוזיה, על-פי שמה ברוסית. ב-2005 ביקש שגריר הרפובליקה בישראל, לאשה ז'וונניה, מממשלת ישראל לחדול מהשימוש בשם גרוזיה ולהעדיף את השם גאורגיה, עקב רצונה של הרפובליקה לנתק לחלוטין את הקשר בינה לבין רוסיה, ורצונה ליצור זיקה בין גאורגיה המודרנית לקהילות הגאורגיות שישבו בירושלים שנים רבות. במנזר הגאורגי של עמק המצלבה התגורר במאה ה-12 שותא רוסתוילי, מחברו של האפוס הגאורגי הלאומי עוטה עור הנמר, נושא עבודה זו.

words and expressions, and likewise – a live depository of ideas and emotions [...] The richer some nation's historical past is, the richer it makes the spirit of the nation, the more polychromatic becomes its language [...] This is the reason, that nowhere else a self-conscious nation demonstrates that attitude of care and attention, which it shows with regards to its language. (Kikodze 2006: 158)

דבריו משקפים את הגאווה הלאומית של העם הגאורגי בשפה העשירה ובהיסטוריה המגוונת שלו. השפה הגאורגית משמשת לשון הספרות, הכנסייה והמינהל בכל רחבי גאורגיה. מבחינה פונטית מצטיינת הגאורגית בפשטות יחסית של מערכת התנועות, ואילו מערכת העיצורים מסובכת במידה ניכרת. קשיים מיוחדים גורמים לזרים הגיית הצמודים למחצה והגרוניים בגאורגית, ומה גם שמצויים בה לרוב צורות של ארבעה או חמישה עיצורים (גאורגיה, האנציקלופדיה העברית, כרך תשיעי, תשכ"ד : 165).

מבחינה דקדוקית בגאורגית החדשה אין דרך לציין את המין ואת הידוע, אף על פי שבגאורגית הקלאסית היה הידוע מובע לפנים ע"י כינוי-הרמיזה. לעומת זה נשתמרה בגאורגית החדשה מערכת נטיית השם בשלמותה. ריבוי השם מובע על ידי תוספת הסיומים –nī (בסגנון הקלאסי או המליצי) –ebi (בסגנון השפה המודרנית ואף בספרות החדשה). את מערכת-נטיית השם משלימות מילות-יחס בצורת תוספות בסוף שורש-השם (פוסט פוזיציות) (שם : 165). מערכת-הפעלים נראית לכתחילה מסובכת ביותר, אולם ברוב המקרים ניתנת כל צורה של הפועל להתפרק לכמה חלקים או אלמנטים שמהם היא מורכבת. האלמנט היסודי הוא השורש, המורכב עפ"י רוב משני עיצורים ; כדי להטות פועל נתון יש לבדוד תחילה את השורש. הנטייה נעשית בדרך כלל על-ידי קידומת לציון הגוף בתחילת השורש (פֶּרְפֶּיֶס) וסיומת לציון היחיד או הריבוי בסופו (סופֶּיֶס). נוסף על שיטת-יסוד זו באות תוספות בתחילת השורש או בתוכו (אינֶפֶּיֶסֶים) לציון המושא העקיף ; וכן משמשות תוספות בתוך השורש בצורת תנועות לציון פעולה חוזרת או סבילה (שם, שם).

השפה משקפת את האנרגטיות של העם שעבר מלחמות רבות, הצטיין במפעלי הבנייה שלו ושמר על מורשתו העשירה והמגוונת. Kikodze ממשיך ואומר :

...The purity of the Georgian language is so rich, rich in culture and euphoniousness that truly deserves greater respect. It is ready to express the most complicated philosophical ideas – and the lightest erotical sensations. At

times, it may be sharp and strong, like a contact of an anvil and bread, at times – tender and sweet, like the first smile of young sweethearts. It draws our grim mountains and smiling valleys, the whale cries of our waterfalls, and the roar of our rivers, our dense forests and bare rocks. Their rhythm reminds us of distant sounds of war-songs of our warriors. (Kikodze 2006: 160)

יש לציין שרוב העמים העתיקים לא שמרו על שפתם לאורך השנים. כך, למשל, אין היוונית העתיקה והלטינית משמשות עוד כשפות דיבור. רוב שפות העמים האירופאים עברו שינויים משמעותיים, בעוד שהשפה הגאורגית לא השתנתה כמעט. דובר השפה של ימינו מבין בקלות את שפתם של המחברים הקלאסיים של תרבותו שכתבו במאות החמישית והעשירית וגם את שפתו של רוסטוילי, מחבר טקסט המקור הנידון בעבודה זו. המאפיין הבולט של שפת הספרות הגאורגית הוא קרבתה לשפה העממית תוך כדי שמירה על רמה ספרותית גבוהה.
Kikodze אומר :

The Georgian literary language has a wonderful quality of being close to the folk language. The Georgians easily accumulate the highest cultural values and the most exquisite ideals even when they are presented in the purest literary form. (ibid: 156)

עקב המיקום הגיאוגרפי שלה לא הייתה גאורגיה מעולם מדינה סגורה ועצמאית לחלוטין. היא שימשה כגשר המקשר בין אירופה לאסיה והייתה פתוחה להשפעות חיצוניות. נוסף לכך שספגה יסודות תרבותיים מעמים אחרים, היא גם יצרה תרבות מיוחדת במינה המאפיינת את הייחודיות של העם הגאורגי :

The Georgians, and the Caucasian peoples in general, have created an original civilization with its peculiar features, that ensure their prominence among other great or minor civilizations. (ibid: 211-212)

לקראת המאה ה-10 היו בגאורגיה שלושה תחומים מובילים : צבא, ספרות ואדריכלות. הספרות הגאורגית ראשיתה במאה החמישית, בחיבורו של חוצסי "[Martyrdom of the Holy Queen Shushanik](#)". במחצית השנייה של המאה ה-13 התעכבה התפתחות הספרות

הגאורגית עקב פלישת המונגולים ולא חלה בה תחייה אלא במאה ה-17. משוררי "תור-
הכסף" בספרות הגאורגית הם: תימוראס I, שכתב שירים ליריים; המלך אַרְצִייל, שהנהיג
בשירה הגאורגית נימה אישית יותר; דויד גוראמישְׁוִילי, שחיבר אפוס בשם "ייסורי
גאורגיה"; המשורר בְּסֵרִיוֹן גַּבֶּאֶשְׁוִילי, הידוע בשם-החובה בְּסִיקִי. כן התפתחה במהרה אף
ספרות פרוזאית, בעיקר עם חיבור אוסף-המשלים "ספר החכמה וההמצאה" על ידי סולחן-
סְבָא אֹרְבֵּלִיאֲנִי (1658-1725). הזרם הרומנטי משתקף ביצירותיהם של אלכסנדר
צ'אֶנְצ'אֶנְדֵּזֶה (1789-1846) וניקולאס באראטאשְׁוִילִי (1816-1845). בסוף המאה ה-19 הייתה
התחייה הלאומית בגאורגיה שגרמה להתעוררות חדשה של השירה, שהפיקה יצירות כגון
"המלך דימיטרי המקריב את עצמו" של איליה צ'אֶנְצ'אֶנְדֵּזֶה (1837-1907) ושיריו של אַקֶאקִי
צְרֶטְלִי (1840-1915) וואָזֶה פְּשֶׁאֶנְלֶה (1861-1915) (גאורגיה, האנציקלופדיה העברית, כרך
תשיעי, תשכ"ד: 165).

4.2 עוטה עור הנמר – האפוס הלאומי הגאורגי

הפואמה "עוטה עור הנמר" נכתבה בערך בשנים 80-90 של המאה ה-12, ולדעת חוקרים
אחדים נכתבה בשנים 1205-1207. זוהי פואמה אפית, כלומר, על פי ההגדרה של
אנציקלופדיה לספרות של פרינסטון:

[...] a long narrative poem that treats a single heroic figure or a group of such
figures and concerns an historical event, such as a war or conquest, or an
heroic quest or some other significant mythic or legendary achievement that
is central to the traditions and belief of its culture. (Epic, the New Princeton
Encyclopedia of Poetry and Poetics: 361)

לפואמה שלושה חלקים: הפתיחה, גוף הפואמה והנעילה. בפתיחה המשורר משבח את
בורא העולם ומבקש ממנו עזרה ותמיכה, חולק כבוד לבעלי שררה ולסיום מספר מעט
פרטים על עצמו, על השקפת עולמו ועל דרכו ביצירה. כבר בפתיחה הוא מביע את דעתו על
השירה והאהבה. הוא אומר שהשירה "מְחַכְמָה הַתְּחוּלְלָה" ומאמין שיש לה יעוד ארצי,
עליה להועיל לאנשים ולגרום עונג אסתטי. האהבה לפי רוסתוילי היא אלוהית. הוא פוסל
את האהבה הגשמית הגסה ודוגל ברגש אנושי עמוק.

בגוף הפואמה רוסתוילי מפתח את דעותיו על השירה והאהבה באמצעות הדמויות. הוא
בונה את העלילה בקצב מהיר בלי סטיות גדולות מהקו הראשי, אף על פי שישנם אפיוזות
וסיפורי אגב רבים. הם מעשירים את הסיפור בפרטים נוספים חשובים כמו, למשל, סיפור
על הצייד שבמהלכו המלך רוֹסְטוֹן פוגש לראשונה את עוטה עור הנמר. בנעילה רוסתוילי

מתאר תמונה אוטופית של חיי חרות ואושר. התמונה הזאת מעידה על חלומו של המשורר על עתיד טוב יותר, על תקופה שבה כולם ירגישו מאושרים וחופשיים.

הפואמה היא יצירת המופת של רוסטוילי. אף שבראשיתה מעיד המספר כי היא מבוססת על אגדה פרסית קדומה (כנראה כדי להרחיק את עדותו), קשה להתעלם מדמיון מסוים בינה לבין מסכת חייה של המלכה תמר: מעשה במלך ערב רוֹסְטוֹן שהיה חשוך בנים. בתו היפהפייה תינתין אהבה את שר הצבא אֶבְתְּנִדִיל וזה השיב אהבה לחיקה. יום אחד, בצאתם לציד, ראו המלך ושר צבאו אביר זר עוטה עור נמר מתבודד על גדת הנהר. המלך שלח את עבדיו ללכוד אותו, אך האיש הגיב באלימות וחמק מהם. אֶבְתְּנִדִיל יצא לחפשו, ובתום שלוש שנים מצא את האביר טְרִיאֵל מר הנפש, שסיפר כי בהיותו שר הצי בממלכת הודו יצאה נפשו אל בת המלך נְסֶטְוֶן-דְּרִגְוֶן, שהשיבה לו אהבה, אך אביה הועידה לאחר. צר לבו רצח טְרִיאֵל את הנסיך שנועד לאהובתו. בת המלך הוברחה לטירה מכושפת והאביר נטש את הממלכה. בעקבות הווידוי נקשרת נפשו של האביר טְרִיאֵל בנפשו של שר צבא ערב אֶבְתְּנִדִיל, שנרתם לעזרתו. בכוחות משותפים הם מוצאים את בת מלך הודו ומשחררים אותה מכלאה. אביה מתרצה, ולשמחת הכול האביר עוטה עור הנמר נושא לאישה את אהובתו.

רוסטוילי מעיד על "אגדת פרס" כעל מקור הפואמה ומגולל את יצירתו על רקע גיאוגרפי נרחב: ערב, הודו, סין וארצות בדויות – מוֹלְגֶנְזֶר, גוֹלְנְשֶורֶא וְכֶשֶף. בהתאם לכך נקראו גיבורים אחדים בשמות זרים. רוסטוילי בונה את העלילה בקצב מהיר בלי לסטות מאוד מהקו הראשי, ויחד עם זאת הוא מעשיר את הפואמה באפיזודות רבות שמשוּבצות באופן טבעי ביצירה.

במשך מאות שנים הפואמה תופסת מקום נכבד בתודעה הלאומית הגאורגית, הן בזכות רמתה הספרותית הגבוהה והיותה האפוס הלאומי הגאורגי והן בזכות הרעיונות המובעים בה, שהיו מתקדמים לתקופה שבה נכתבה, וממשיכים להיות אקטואליים עד היום. בפואמה מדגיש רוסטוילי את שוויון זכויותיהם של הגבר והאישה על בסיס המסורת הגאורגית העשירה המכבדת את האישה. רוסטוילי הסתמך על מסורת זאת, העשיר ופיתח אותה:

[...] הַכְפִיר פְּנִיו כְּלִישׁ אִם זָכַר אוֹ-נְקֶבָה [...] (39).

בנוסף, להבדיל מהיצירות שקדמו לפואמה, שבהן בלטו אלמנטים נוצריים והושם דגש על התערבות רבה של כוח עליון בחיי הגיבורים, רוסתוילי מעמיד את האדם בכלל ואת האישה בפרט במרכז, ומאמין ביכולתם לנצח בכוחות עצמם:

[...] אל-יכוף אדם בצער, אל-יסוג מן-ההוה [...] (154).

הפואמה היא שיר הלל לאהבה. בשיאם של ימי הביניים, בארץ נוצרית אדוקה, המשורר מעלה על נס את האהבה הרומנטית כערך מוסרי וכרגש אוטונומי:

אהבה, גלת היפי – סוד כמוס היא להבין;

הן-זימה ודברי-חסד לא ידמו לאהבים;

ביניהם הופכת חרב פיפיות ולהבים.

זאת בזאת אל תחליפו כמשפט הרוהבים! (22)

המשורר מציב את רצונו, רגשותיו וכבודו של האדם מעל לכל. הוא מהלל את הגבורה ומחזק את אחוות הגיבורים, ויותר מכל הוא משבח את הכבוד:

[...] מאשר לחיות בבושת – טוב למות בשם ונחת [...] (800)

גם לידידות ולנאמנות מוקדשות בפואמה אמירות רבות המומחשות בעלילה. האחוה בין הגיבורים מתבטאת הן במסגרת יחסייהם האישיים, והן במסגרת אחוות העמים.

[...] אך עבור מחמל הנפש את-חיי נפשי אקריבה (139)

[...] החדל מבקש-חבר – לנפשו האיש מרע [...] (854).

רוסתוילי שונא פחדנים ובוגדי מולדת:

מה-גרוע מאיש-חיל המוריק בצר פניק,

הנשבר מרב-הפחד, הנרתע מקול ההרג?

מוג-לבב – במה נבחר הוא מאשה אורגת ארג? [...] (799).

להקשיב וללמוד – אלו ערכים לא פחות חשובים בעיני רוסתוילי:

[...] ומאת מונים, לא-פעם, התבונן בהדרכה: [...] (663).

רעיונות אלה הומחשו באמצעות דמויות של נשים וגברים שמצטיינים בשלמות וביופי רוחני.

רוסתויילי מרבה להשתמש בסוג של מיני-טקסט שנקרא אפוריזם. אפוריזם היא אמרה כללית המבטאת תפיסת עולם מסוימת, דברי חוכמה המתומצתים במשפט קצר ושנון. בספרות המחקר הגאורגית מקובל לחלק את האפוריזמים בעוטה עור הנמר לפי הנושאים הבאים:

- אהבה:

את פתרון סודה לדעת כל נבון דבר תמה,
לשונות לחד תדבקנה, צללו אגני שומע,
כיסופי חלדנו שרתי, הבשר בהם כמה –
לא לגו כי אם לנפש – הנפרד והדומע (19).

- שירה:

אף-עתה תנעם לאזן בעל-דעת צלולה:
אריכות עגנו בקצר השירה ממללה (12).

- גבורה:

חק-לאיש לסבל בפגע והצער יזלזל;
אין-ביד עפר ואפר לשנות את-המזל (795).

- אופי:

לא-נרע אויב לגבר כהרע לבשרו! (761)

- חברות ואחוות אחים:

האוהב רעו – בצער חיבתו אל-יסלף,
שיתה מסלול ונשר, את ליבו תנו בלב,
בעטוף רעו מאהב – יצטער ויתעלף [...] (703)

לאפוריזמים יש משקל רב בשפת המקור, ודוברי השפה הגאורגית משתמשים בהם באופן פעיל עד היום, למרות מרחק הזמן הרב שעבר מאז כתיבתה של הפואמה.

הפואמה מרבה גם בשימוש בדיאלוגים בין הגיבורים ובתיאורים שונים שבעזרתם המשורר מותח חוטי עלילה שמשתזרים באופן הדוק זה בזה. הם מתרקמים לתוך הפואמה בצורה אורגאנית, וכל אחד מהם מעשיר את היצירה במידה נוספת. יחד עם הסיפור העיקרי רוסטוילי מביא גם אפיזודות שונות כמו הצייד, דבר המלך פְּרִידוֹן, הארץ הרוכלת גולְנֶשְׂרוֹא וכדומה. "האפיזודות מכילות הרבה פרטים מנומקים ונסיבות מורכבות, וכל אחת מהן מתמזגת במכלול היצירה בטעם אמנותי וחוש-מידה מעודן בהתפתחות עלילתית אחידה" (באראמידזה 1969 : 359).

יצירתו של רוסטוילי מייצגת ערכי תרבות המהווים דגם לחיקוי מאז ועד ימינו. רוסטוילי מהלל את האהבה שבין גבר לאישה, שאיננה סובלת בגידה ולעג, תמיד סולחת ומגינה (דוגמאות מס' 6 ו-7, סעיף 5.1). גם אחוות האחים והידידות הם ערכים תרבותיים חשובים בעיני רוסטוילי. רבות ביצירה הדוגמאות לידידים שמקריבים למען זולתם את החיים הפרטיים והאינטרסים האישיים שלהם. נתינה, נאמנות ותמיכה הם התנאים ההכרחיים לידידות מופלאה. הגבורה היא חלק בלתי נפרד מן האהבה והידידות. רוסטוילי טוען שהחיים קצרים מכדי לחיות אותם בבושה (דוגמאות מס' 10 ו-11). רוסטוילי מעריך את שפתו ותרבותו של העם הגאורגי. הוא מכיר ומזכיר את גדולי התרבות של תקופתו וזו שקדמה לו. יחד עם זאת הוא לא שוכח את גדולי המנהיגים של העם שלו שהביאו לו תהילה וגאולה (דוגמה מס' 3). המשורר מביע דעות אוניברסאליות ופסיכולוגיות על אופיו של האדם (דוגמאות 12 ו-13). כל הדוגמאות שהוזכרו לעיל נבדקו ויוצגו בהמשך עבודה זו. זהו מדגם המייצג את ערכי התרבות המודגשים בפואמה.

הפואמה נחקרה כבר החל מראשית המאה ה-19 בהדגשים ובהיקפים שונים. Menabde מסכם במאמרו "רוסטוילי וספרות העולם" (1976) את המחקרים הקודמים של החוקרים שהביעו את דעתם הכללית על הפואמה, או חקרו את מקומה בהתפתחות הספרות הגאורגית. היו גם כאלה שחקרו את הפואמה כדי ללמוד את השפעתה על תהליכי התפתחות ספרות העולם. חוקרים רבים התייחסו לתרגומי הפואמה לשפות שונות ובהם Tolstoi (1966), Baramidze (1977), Avaliani (1990), Tavidshvili (1992) לרוסית, Kuprava (1988) לרוסית ולגרמנית, Katala (1966) לצרפתית. מחקרים אלה בודקים אם התרגום קרוב למקור, אם המתרגם שמר על התבנית המקורית, אם המתרגם הצליח בתרגום האפוריזמים וכדומה.

גפנוב הכיר כמה תרגומים של הפואמה לרוסית (למשל, של זאָבּלוֹצְקִי ושל נוצובידֶה). הוא אף הביע את דעתו עליהם ובפרוש העדיף את זה של נוצובידֶה כ"קרוב למקור בלי ערך בהשוואה עם זה של זאָבּלוֹצְקִי" (גפנוב 1983 : 47). ישנה אפשרות שגפנוב הושפע מתרגומים אלה, אך בירור אפשרות זו חורג מהיקף העבודה הנוכחית.

המשורר מעדיף את שתי צורותיו העיקריות של ה"שאיירי":

- ה"שאיירי" הגבוה (4+4+4+4), המנוצל לרוב לקצב מהיר של הסיפור,
- ה"שאיירי" הנמוך (3+5+3+5), המתאים יותר לקצב איטי.

הבתים בשני הדגמים בנויים מארבע שורות מחורזות. לכל בית חריזה משלו. כל שורות הבית חורזות זו בזו. רוסתוילי חוזר לפחות על שלוש אותיות אחרונות בסוף כל שורה. לפעמים החזרה יכולה להגיע לשש אותיות זהות בסוף כל שורה. לדוגמה:

טַט-טַט-טַט טַט-טַט-טַט טַט-טַט-טַט טַט-טַט-טַט טַט-טַט-טַט טַט-טַט-טַט
(המקור, עמוד 9, בית 2)

הַה גְּמַרְתּוּ אֶרְתּוּ, שֶׁן שֶׁהֶכְמֵן סַחַה קוֹבְלִיסַה טַט-נִי-סַה (תעתיק).

אַל יַחִיד, אֶתְהָ יַצְרֶתְךָ כָּל-צוֹרְהָ הַמְצַטְיֶרְתָּ (התרגום, עמוד 1, בית 2).

הפואמה בנויה מבתים בני 4 שורות מחורזות. לכל בית חריזה משלו בתבנית א-א-א-א. כל שורה מתחלקת ל-16 הברות על פי התבנית הידועה בשם "שאיירי" הייחודית לשפה הגאורגית ומאפשרת למשורר להתגמש מבחינת הקצב. יש קשר הדוק בין החריזה ל"שאיירי" – כאשר ה"שאיירי" גבוה, כלומר הקצב הוא מהיר, החריזה בסוף השורה תמיד בעלת שתי הברות. לעומת זאת, כאשר ה"שאיירי" נמוך, כלומר הקצב הוא איטי, החריזה תמיד בעלת שלוש הברות (באראמידזה 1969: 367).

כאמור, שפתו של רוסתוילי דומה מאוד לשפה הגאורגית הספרותית של ימינו, אף על פי שישנם מאפיינים דקדוקיים מסויימים שבהם יש הבדלים בין שני רבדים היסטוריים אלה. בקרב חוקרי וחובבי הספרות הגאורגית נפוץ הביטוי "שפת רוסתוילי", המשמש כדי להדגיש את יופייה, רבגוניותה וצליליותה של שירתו. החוקרים מדברים על "שפת רוסתוילי" גם כאשר הם מצביעים על הבדלים דקדוקיים בין שפתו של המשורר לשפה המודרנית, המתבטאים:

✓ בשימוש בפועל בציווי: בשפה הגאורגית המודרנית יש צורת ציווי שכוללת פועל

ביחיד או ברבים שפותח את המשפט. לדוגמה: *საქმის გეგმა* (בתעתיק: אִיגְהָ תְּסִיגְנִי,

ובתרגום – קח ספר) וברבים: *საქმის გეგმა* (בתעתיק: אִיגְתָּ תְּסִיגְנִי, ובתרגום – קחו

ספר). ב"שפת רוסתוילי" קיימת צורת ציווי נוספת עם סיומת *საქმის* (בְּדִי) שמוסיפה לפועל

משמעות "לפעמים". לדוגמה: *מסבסבס* (בתעתיק: *מחֶסֶסְבְּדִי*, ובתרגום – תיזכר בי לפעמים).

✓ בהטיית הפועל: בשפה הגאורגית המודרנית פועל ברבים בגוף שלישי בעבר יכול להסתיים ב-*ט* (אֶס) או ב-*טֶס* (נָ). ב"שפת רוסטוילי" ישנה רק סיומת *ט* (אֶס). לדוגמה: היום כדי לומר "הם באו" משתמשים במילה *טֶסֶטֶסֶטֶס* (מוֹבִידְנָן), אבל רוסטוילי כתב *טֶסֶטֶסֶטֶס* (מוֹבִידֶס).

✓ בהתאמה בין הפועל לכינוי הגוף: בשפה הגאורגית המודרנית פועל, שבו משתמשים יחד עם כינוי גוף ברבים בגוף שלישי, יכול לקבל סיומת *ס* (תָ) בלי צורך להשתמש בכינוי גוף. לדוגמה: *סֶטֶטֶטֶטֶטֶט* (בתעתיק: אוֹנְדֶה מֶת ובתרגום – הם רוצים) אפשר באותה מידה ללא שום שינוי במשמעות לומר *סֶטֶטֶטֶטֶטֶט* (בתעתיק: אוֹנְדֶת) עם סיומת *ס* (תָ). ב"שפת רוסטוילי" הצורה הזאת לא קיימת.

✓ בשימוש בכינויי רמז: בשפה הגאורגית המודרנית אומרים "האיש ההוא" *סֶטֶסֶטֶסֶטֶס* (בתעתיק: אֶיס קְצִי) וב"שפת רוסטוילי" – *סֶטֶסֶטֶסֶטֶס* (בתעתיק: אֶיגִי קְצִי). ברבים ההבדל גדול עוד יותר. "הגברים ההם" בשפה המודרנית אומרים *סֶטֶטֶטֶטֶטֶטֶט* (בתעתיק: אֶיס קְצִי) ואצל רוסטוילי – *סֶטֶסֶטֶסֶטֶס* (בתעתיק: אֶיגִי קְצִי).

✓ בשימוש במילית *טֶס* (מְצֶה): ב"שפת רוסטוילי" המילית הזאת יכולה לשנות את משמעות הפועל שאליו היא נצמדת (תוספת משמעויות כמו: יותר, אם), מה שלא קיים בשפה הגאורגית המודרנית.

המאפיינים הסגנוניים של "שפת רוסטוילי" מפוזרים במידה שווה על פני כל הפואמה. קשה למצוא חלקים בודדים שלה שבהם נעשה שימוש רק באחד מהאלמנטים. כול המאפיינים הסגנוניים יחד משתזרים זה בזה ויוצרים את סגנונו המיוחד של המשורר.

4.3 רוסטוילי - חייו ושירתו

שותא רוסטוילי הוא המשורר הלאומי הגאורגי שחי בתקופת שלטונה של המלכה תמר (1160 – בערך 1210), תור הזהב של ממלכת גאורגיה. הוא נולד במאה ה-12 (התאריך המדויק איננו ידוע), היה אדם משכיל ושימש כשר האוצר בחצר המלכה, ממנה נסע במפתיע לירושלים, שם נפטר בשנות העשרים של המאה ה-13. הריחוק בזמן מקשה מאוד על זמינותו של מידע ודאי על המחבר, ואפילו שמו המדויק נתון במחלוקת. בפתיחה לפואמה עוטה עור הנמר הוא מכנה את עצמו פעמיים בשם רוסְטוֹיְלִי, כינוי לבעל עיר המבצר רוֹסְתְּאֻוִי, או אחוזת השדה בשם זה:

[...] אַנוּכִי, רוֹסְתֵיִלִי, שְׂרֵתֵי בְּלָבָב קְרוּעַ קְרַע [...] (7)²

וגם -

[...] אַנוּכִי, נְגִיד רוֹסְתֵיִלִי, שְׂמֵתֵי זֹאת עַל-צְנָאָרִי [...] (8)

במאה ה-18 הכניס הפטריארך אנטון הראשון לשימוש את השם רוֹסְתֵיִלִי, ומאז ועד היום זהו השם המקובל על מרבית החוקרים (2004 Gegeshidze).

שׁוּתָא רוֹסְתֵיִלִי שִׁמַּשׁ בְּתַפְקִיד שֶׁר הָאוּצַר בְּחֶצֶר הַמַּלְכָה תַּמֵּר. הֵייתָה זֹו תְּקוּפַת הַזֶּהָב שֶׁל מַמְלַכַת גְּאוּרָגִיָה, מַמְלַכָה פִּיאוּדִלִית נוֹצְרִית אֲדוּקָה שֶׁשְׁכְּנָה לְמַרְגְּלוֹת הַרִי הַקּוּוֹקֵז וְעַל חוֹפֵי הַיָּם הַשְּׁחוֹר. הַמֶּלֶךְ דוּד "הַבּוֹנָה" (1073-1125) חִיזַק אֶת הַמַּמְלָכָה, בְּנוֹ גִּיאוּרָגִי הַשְּׁלִישִׁי (מֶלֶךְ גְּאוּרָגִיָה בִּשְׁנוֹת 1156-1184) חִיזַק אֶת שְׁלִיטְתוֹ עוֹד יוֹתֵר. בְּהֵיִוְתוֹ חֲשׂוֹךְ בְּנִים הוּעִיד אֶת כֶּסֶּה הַמַּלְכוּת לְבֵתוֹ תַּמֵּר (תַּמְרָה), שֶׁנוֹדְעָה בִּיּוֹפִיָּה וְחוֹכְמָתָה. אִישׁ אִינוּ יוֹדַע לְהַסְבִּיר מִדּוּעַ נִטַּשׁ רוֹסְתֵיִלִי בְּיוֹם בְּהִיר אֶחָד אֶת חֵייו הַטּוֹבִים בְּחֶצֶר הַמַּלְכוּת וְנִסַּע לְמַנְזֵר הַמְצַלְבָה בִּירוּשָׁלַיִם, שֶׁם בִּילָה אֶת שְׂאֵרֵי חֵייו. אֶת הַמַּנְזֵר בְּנוֹ הַבִּיזֶנְטִים בְּמֵאָה הַשִּׁישִׁית, בְּמִקּוֹם שֶׁבּוֹ נִכְרַת לְפִי אֲמוֹנָתָם הַעֵץ לְצִלִּיבַת יֶשׁוּ. גְּאוּרָגִיָה, שֶׁהֵייתָה תַּחַת חֲסוּתָהּ שֶׁל קוֹנְסְטַנְטִינוֹפּוֹל, קִיבְּלָה אֶת הַמַּנְזֵר לִידֵיהָ וְהַשְּׁפִיעָה עֲלֵיו מְכַל טוֹב אֲרָצָה. מִדֵּי פַעַם נִכְבַּשׁ הַמַּנְזֵר וְנִהַרַס בִּיַּדֵּי הַמוֹסְלָמִים וְהָיָה צוֹרֵךְ לְשַׁקְמוֹ. לְאַחַר שֶׁכְּבַשׁ סֵלָאֵחַ אֶת-דִּין אֶת יְרוּשָׁלַיִם ב-1187, הוּחַלַּט בְּטַבִּילִיס לְהַשְׁקִיעַ מִמּוֹן רַב בְּמַנְזֵר וְלְהַחְזִיר לוֹ אֶת הַדְּרוֹ. יֶשׁ אֹמְרִים שֶׁרוֹסְתֵיִלִי, שֶׁהָיָה שֶׁר הָאוּצַר, הוּעַמַּד בְּרֵאשׁ מִשְׁלַחַת גְּדוּלָה שִׁיִּצְאָה לִירוּשָׁלַיִם, אֲבָל יֶשׁ גַּם הַסְּבוּרִים שֶׁרוֹסְתֵיִלִי גָּלָה מֵאַרְצוֹ מִשׁוּם שְׁחִיזָר אַחַר הַמַּלְכָה.

בְּפִתִּיחָה לְפּוֹאֲמָה שֶׁלוֹ "עוֹטָה עוֹר הַנֶּמֶר" מְקַדֵּשׁ רוֹסְתֵיִלִי אֶת הַיִּצִּירָה כּוֹלָה לְמַלְכָה, בְּמִלִּים הַבְּאוֹת:

לְמֶלֶכָה תְּמָר נְרוֹנָה בְּדִמְעָה בְּדָם נְמִלְחַת,

שְׂאוֹתָהּ הִילְלָתִי שְׁבַע בְּרָנָה הֵיטֵב צוֹלְחַת ;

סוּף זְקוּף הָיָה לִי חֶרֶט, דִּיּוֹאֵי-דִמְעָה קוֹלְחַת,

הַשׁוֹמֵעַ - תִּנְחַת בּוֹ כְּחֵיִת בְּלָב פּוֹלְחַת (4).

כְּמָה שׁוֹרוֹת לְאַחַר מִכָּן רוֹסְתֵיִלִי חוֹשֵׁף אֶת רִגְשׁוֹתָיו הָעֲמוּקִים יוֹתֵר וּמַעִיד עַל שְׁבוֹרֵן לְבוֹ:

אַנוּכִי, נְגִיד רוֹסְתֵיִלִי, שְׂמֵתֵי זֹאת עַל-צְנָאָרִי,

² כל הציטוטים מן הפואמה לקוחים מתרגומה לעברית.

כִּי בְּשָׁל מְנַהֶגֶת חֵיל אֲשֶׁתֵּגַע לְאֵין הַבְּרִיא ;

נְחַלְשֶׁתִי, כִּי בְּחֶלֶד אֵין תְּחַבּוֹשֶׁת לְשִׁבְרִי :

או תְּגַהֶה מְזוֹר לְפָצַע או מֵהָר תִּכְרָה קִבְרִי (8).

לא נותרו עדויות כתובות מתקופתו של רוסטוילי, אבל ישנם סיפורים שעברו מדור לדור והגיעו אלינו, ועל פי אחד מהם רוסטוילי כתב את הפואמה עוד בהיותו בגאורגיה. כאשר סיפר למלכה שסיים את יצירתו, הזמינה את אצילי האומה ואת כל האנשים בעלי הכוח וההשפעה להקראה פומבית של הפואמה על ידי המשורר, וכולם נשארו פעורי פה לנוכח עומק היצירה, יופייה של השירה ומגוון הרעיונות המובעים בפואמה. רבים מהנוכחים הדגישו את העובדה שרוסטוילי הצליח להראות בדמויות הגיבורים את כל התכונות שהוערכו בתקופתו, כמו: כבוד האישה, אחוות אחים בטוב וברע, הכוח הנפשי, הגבורה וכו'. באותו ערב המלכה העניקה למשורר טבעת יקרה שאותה הסירה מידה, ובעלה, המלך דוד, העניק גם הוא לרוסטוילי מתנה יקרה, את חרבו האישית (Gegeshdze 2004). מהר מאוד הפכה הפואמה למפורסמת וידועה עד כדי כך שציטטו קטעים ממנה בעל פה. גם דמותו של המשורר תרמה לא מעט לפופולאריות שלה. סיפרו עליו שהיה גבר נאה וחכם שלא היה כמותו בכל הממלכה.

4.4 המתרגם והעורך והקשר ביניהם

4.4.1 בוריס גפונוב

תרגומה המלא של הפואמה לעברית נעשה בידי בוריס גפונוב (1934-1972), יהודי יליד רוסיה שלמד עברית, שהייתה אסורה באותה עת בברה"מ, מפי סבו, כלשון כתב ולא כלשון דיבור. בפנייתו אל הקורא העברי בפתח תרגומו כותב גפונוב: "סבי ז"ל שהיה למדן מופלג, בוגר הישיבה הווילנאית, לימדני חומש לפי השיטה הישנה, עם פירוש רש"י ותרגום לאידיש, וגם דקדוק מתוך ספרים ישנים-נושנים, שנתגלגלו לידי. הספרים העבריים הראשונים שלי, פרט לתנ"ך, היו ספר הדקדוק של חיים לרנר, ספר-האגדה של

ח"נ ביאליק ותרגומו לדון קישוט, התועה-בדרכי-החיים של סמולנסקיין וספרי קלמן שולמן הנמלצים" (גפונוב 1969 : 82).

עם פרוץ מלחמת העולם השנייה הגרו גפונוב ואמו למחוז קראסנודאר, שם הצטרפו אליהם סבו וסבתו, אך הנאצים המשיכו להתקרב והמשפחה הגיעה לגאורגיה והשתכנה בכותאיסי. גפונוב סיים את בית-הספר התיכון בעיר זו במדליית זהב בשנת 1953 והמשיך את לימודיו במכון למזרחנות במוסקבה. כעבור שנה נאלץ לעזוב את לימודיו ולחזור לכותאיסי, שם עבד בעיתון מקומי, Литературный работник (ליטרטורני רב־טֶנִיק), והיה אחראי על כל הקשור בהוצאת הגרסה הרוסית של העיתון. בשעות הפנאי עסק גפונוב בתרגום ספרותי לעברית.

גפונוב תרגם יצירות קצרות מרוסית לעברית כאשר החליט לקחת על עצמו עבודה חשובה וגדולה, תרגום עוטה עור הנמר מגאורגית לעברית. מהתכתבותו עם חבריו בישראל ידע המתרגם שטשרניחובסקי ניסה בזמנו לתרגם את היצירה לעברית, אך לא ידע עד כמה הצליח במלאכתו: "[...] אינני יודע בדיוק אם היה זה תרגום פיוטי או פרוזי [...], מ"מ (מכל-מקום) לא יכול היה טשרניחובסקי לתרגם מהמקור" (גפונוב 1983 : 41).

בשל מחלתו הקשה של גפונוב ופטירתו שלוש שנים לאחר פרסום תרגומו המונומנטאלי, נותר תרגום עוטה עור הנמר מפעל התרגום רחב-יריעה היחיד שאותו הספיק לבצע. מתרגם אלמוני תרגם אפוא יצירה מרכזית בשפת המקור מהשפה הגאורגית, שלא הייתה שפת אמו, לשפה העברית שגם היא לא הייתה שפת אימו, וזכה בתמיכה נלהבת של אברהם שלונסקי – המשורר, העורך והמתרגם.

4.4.2 אברהם שלונסקי

אברהם

שלונסקי (1900-1973) עלה ארצה מאוקראינה בגיל 21 כחלוץ, עבד בעבודות בנין וסלילת כבישים והצטרף לחלוצי גדוד העבודה בקיבוץ עין חרוד. אחרי שנים אחדות עבר לתל-אביב והתמסר לעבודה ספרותית כמשורר, כמתרגם וכעורך. בשנת 1925 החל לשמש כעורך הראשון של המוסף הספרותי בעיתון "דבר". ב-1926 החל לערוך, לצדו של אליעזר שטיינמן, את השבועון הספרותי "כתובים". ב-1933 ייסד את השבועון "טורים". כמו כן, ערך את המוסף הספרותי של עיתון "הארץ" (1928-1943), את דפי הספרות של שבועון "השומר הצעיר" (1939-1942), את מדור הספרות של "משמר" ו"על המשמר" (1943-1949) ואת כתב העת הספרותי "אורלוגין" (1950-1957). בנוסף, תרם תרומה גדולה לייסודה ולעיצובה של הוצאת הספרים "ספריית הפועלים" (יפה 1966).

שלונסקי הכניס לעברית המודרנית חידושי לשון רבים ועשה שימוש בדרכי הבעה של השירה החדשה לצד שימוש ברבדי לשון ארכאיים. שירתו השפיעה השפעה רבה על משוררי תקופתו, שהבולטים בהם היו נתן אלתרמן ולאח גולדברג. יצירותיו ופעילויות הרבות בתחום הספרות ביצרו את מעמדו כאחד מעמודי התווך של התרבות העברית בשנות ה-40 וה-50 של המאה ה-20 (שביט תשמ"ח).

הקשר בין גפונוב ושלונסקי החל כאשר משה יבזרוב, קרובו של גפונוב, העביר לו את כתובתו של שלונסקי, וב-13.9.1966 כתב גפונוב את מכתבו הראשון אליו. כבר במכתבו השני גפונוב מספר על תרגומו לעוטה עור הנמר. הוא צירף קטע אחד לדוגמא, שעליו קיבל תגובה נלהבת של שלונסקי, שהבטיח להוציא את תרגומו לאור. ההבטחה הזאת הפכה אותו למעין פטרון של גפונוב, תפקיד שאותו מילא במסירות ובנאמנות, בדאגה ובעזרה רבה, הן למתרגם עצמו והן לפרסום תרגומו.

במשך שלושת החודשים הבאים שלח גפונוב לשלונסקי את תרגומו בחלקים. שלונסקי פרסם בעיתון "על המשמר" קטע מהתרגום בכתב ידו של גפונוב (1966: 5, נספח ב'). בעקבות הכתבה ב"על המשמר" התפרסמו שתי כתבות בגאורגיה: אחת בעיתון העירוני "כותאיסי" ב-29.1.67 והשנייה בטביליסי – ב-"Коммунист" (קומוניסט) ב-7.2.67 (הכתבה השנייה, נספח ד').

גפונוב ושלונסקי המשיכו להתכתב. תוך כדי העבודה על הוצאת התרגום לאור שלונסקי ערך אותו ובמכתבים ביקש את אישורו של גפונוב. עקב אורך הפואמה העריכה לקחה זמן רב. יחד עם זאת, שלונסקי עשה מאמצים אדירים כדי להביא את גפונוב ארצה, יזם את מתן פרס טשרניחובסקי לגפונוב על תרגום עוטה עור הנמר (נספח ג') וקיווה שעם שליחת ההזמנה למתרגם, יוכל גפונוב לבוא לארץ ולקבל את הפרס במו ידיו: "[...] ואפשר שגם תימצא דרך להשאירו כאן לשיבת קבע" (גפונוב 1983: 313). אך הדבר לא התאפשר - התרגום יצא לאור והמתרגם קיבל את הפרס בלי שאפשרו לו לעלות ארצה. על כך כתב באחד ממכתביו לשלונסקי: "אני מודה לך בכל לשון של תודה על שנטלת על עצמך לשאת דברים בשמי בטקס-ההענקה, והנני מביע עוד פעם רחשי-תודה לחבר-השופטים ולעיריית תל-אביב על הכבוד הגדול שכיבדוני!" (שם: 84).

בעקבות מאמצים רבים, הן מצידו של שלונסקי והן מצידם של יהודי גאורגיה, עלה גפונוב ארצה בשנת 1969 חולה אנוש ונפטר בשנת 1972 בתום שלוש שנות ייסורים.

4.4.3 הקשר בין גפונוב ושלונסקי

מהיעדר מקורות כתובים, ובכלל זה – מכתבי התשובה של שלונסקי לגפונוב, שלא שרדו, אין בידי מידע רב על השינויים שהכניס שלונסקי בתרגומו של גפונוב. עם זאת, מעידים דברי גפונוב על כך שהוא ביקש משלונסקי לא להסס כשצריך לתקן או לשנות משהו: "אני מבקש אותך מאד: אם ייראה משהו בעיניך כפגם לשוני – אל נא תתעלם ממנו, 'עזוב תעזוב עמו' ואל ירבץ החמור תחת משאו" (שם: 68). כל הדוגמאות שיובאו בהמשך לקוחות מהתכתבותו של גפונוב עם שלונסקי, שממנה שרדו רק מכתביו של גפונוב, שפורסמו בספר *מכתבים מעבר הקאוקאז* (1983).

בעת עריכת הפואמה על ידי שלונסקי לא חזר גפונוב לבדוק את תרגומו מיוזמתו, אלא רק במקרים שבהם העורך ביקש לתקן שורות מסוימות. בין המתרגם והעורך שררו תיאום, הסכמה ואמון ונראה שגפונוב נתן בשלונסקי אמון מקצועי מלא. רק פעם אחת ויחידה הייתה אי הסכמה ביניהם. ב-17.8.68 שלח גפונוב מכתב ובו תיקונים בעקבות סירכת-שווא (כלשונו) בבתים 899 שורה ב', 914 שורה ד' ו-931 שורה ב'. כל השינויים הוכנסו על פי הצעתו. לעומת זאת, בבית 896 שורה א' השתמש גפונוב במילה "שֶׁמֶץ" אף על פי שהניקוד לא היה כמקובל. גפונוב טען שלמשורר ולמתרגם יש זכות לשנות ניקוד מקובל לצורך החריזה: "[...] הצורה שהרשיתי לעצמי להשתמש בה, היא "שֶׁמֶץ", כמעשי משוררניו מימי הביניים עד הנה – מאברהם עד אברהם..." (שם: 67), אך בסופו של דבר עברה הצעתו של שלונסקי ובתרגום נעשה שימוש בניקוד המקובל "שֶׁמֶץ".

במכתב מ-15.9.68 שלח גפונוב לשלונסקי תיקונים של 28 שורות מהפואמה, במכתבו מ-11.11.68 – עוד 57 שורות ובמכתבו מ-13.11.68 – 19 שורות נוספות. למרבה הצער אין השורות והתיקונים מפורטים במכתבים, ולכן אין ביכולתי להראות איזה סוג של הערות העיר שלונסקי. במקרה אחד ברור שמדובר בשימוש לקוי בניקוד, וזאת על פי מכתבו של גפונוב לשלונסקי: "אני מודה לך מאד על טורחך ומשאך לעקור משורש את כל הסרכות שבתרגום. לאמיתו של דבר, כשהתחלתי לתרגם את רוסתוילי, השתמשתי בהברה החדשה, מבלי לפנות על ימין או על שמאל, והשוואים הנעים כקליפת השום בעיני; אח"כ נתחרטתי ושיניתי כמה פרקים והמשכתי לפי חוקי העברית המקראית (כלומר, כמסירתה בידינו ולא כנתינתה מהר סיני...)" (שם: 71).

סביר להניח ששלונסקי לא הסתמך רק על דעותיו של גפונוב ועל תשובותיו על שאלות שעלו בעת העריכה, הן משום שגפונוב היה רחוק ולכל מכתב ממנו היה צריך לחכות לפחות שבועיים, והן בשל היותו מתרגם בראשית דרכו. שלונסקי, שלא ידע גאורגית,

ביקש להסתייע גם בתרגום אמין לרוסית, שבה שלט היטב. גפנוב נענה לבקשתו: "שלחתי שני חבקים ובהם: א' [...] ; ב' תרגום רוסי של הפואמה מאת שלנה נוצובידזה, שהוא קרוב למקור בלי ערך בהשוואה עם זה של זאבולוצקי" (שם: 47). בשלב זה כבר היה, כנראה, בידי שלונסקי תרגום של הפואמה לרוסית, אך תרגום זה, מאת זאבולוצקי, לא סיפק את צרכיו כעורך, ולכן ביקש מגפנוב תרגום נוסף, מוצלח יותר. גפנוב מספק לו תרגום כזה ומלווה אותו בביקורת חיובית. בכך המתרגם גם מביע את דעתו על האופן שבו צריך לתרגם וגם משקף את נורמות התרגום הספרותי לרוסית שאפיינו את התקופה שבה הכין את תרגומו לעברית.

בהמשך באחד המכתבים המתרגם נותן ביטוי לשאיפתו: "[...] רציתי לשמור בתרגומי לרוסטולי על האוטנטיות של אותה המאה ככל טהרת המבטא העברי הקדום" (שם: 68-69). דבריו אלה מחזקים את השערתו שגפנוב פעל על פי הנורמה המקובלת בתקופתו בברית המועצות שלפיה התרגום צריך להיות קרוב למקור, הן מבחינת התוכן והן מבחינת הצורה, וראה ברובד הקדום של שפת המטרה, העברית, דגם חיקוי לתרגומו שנעשה במחצית המאה העשרים.

מכיוון שלא נמצאו עדויות נוספות על עצם תמיכתו של שלונסקי בגפנוב מעבר להקדמה לתרגום, לא נשאר לי אלא להניח מה היו הסיבות לכך. ראשית, יש להניח ששלונסקי הכיר את היצירה או שמע עליה בעברו ולכן היה מודע לגדולתה ולחשיבותה בספרות העולם. הנורמות המקדימות שמשפיעות בין היתר על בחירתן של יצירות לתרגום "פועלות יותר על אותם גורמים הקשורים בתרגום ואינם המתרגמים (בעלי הוצאות-ספרים ומנהליהן, עורכים בהוצאות-ספרים ובמערכות כתבי-עת ועיתונים, וכדומה) מאשר על המתרגמים עצמם" (טורי 1977: 19). במקרה של היחסים בין שלונסקי וגפנוב, שני הגורמים היו מעורבים באותה מידה, כי שלונסקי שמע על התרגום כשהוא כבר נעשה במלואו, כלומר ההחלטה מה לתרגם הייתה בראש ובראשונה של המתרגם, ורק אחר כך שלונסקי, שהיה עורך בהוצאת ספרים חשובה באותה עת, קיבל החלטה לתמוך בתרגום ולפרסמו, כנראה עקב היוקרה הרבה שהיה מוסיף לספרות העברית המתורגמת. שנית, תרגומו של גפנוב נענה לנורמות הטקסטואליות, הלשוניות והספרותיות שהיו מקובלות בשנות ה-60 (התקופה שבה התחילה ההתכתבות בין השניים) שלפיהן, למרות מגוון האפשרויות שנפתחו בפני דוברי השפה, בתרגום הספרותי לעברית הועדפה בעיקר אופציה אחת: זו של לשון בעלת ערכיות סגנונית גבוהה. לשון התרגומים הייתה גדושה ביסודות לקסיקאליים ותחביריים מלשון המקורות (מקרא, משנה, תפילה), שהעניקו לה את ערכיותה הגבוהה (טורי 1977). דעתו של שלונסקי על התרגום מובעת היטב בציטוט הבא מדבריו: "תרגום מעשה-חושב, זה שבורא בריאה שנייה, יש מיש, – נס שבנס: שבקפיצת-הדרך לקירוב מרחקים [...] שבין לשונות העמים [...]. נס זה אירע למתרגמו העברי של "עוטה עור הנמר", ובכוחו אנו זוכים להיכרות ראשונה עם יצירה ויוצרה, שבאו אלינו מבחוץ וממרחקי ט"ז יובלות מדברים אלינו מבית, כדבר איש אל בן-דודו. מדברים – ואנו מקשיבים. מקשיבים

ומרחיבים דעתנו. ככל הפותחים דלתי ביתם להכנסת-אורחים. והאם לא זהו עיקרה של אמנות התרגום?" (שלונסקי 1969 : IX).

5. ניתוח דוגמאות לצורך השוואת מקור-תרגום

הבחירה בקטעים ששימשו לצורכי השוואה זו נעשתה תוך שאיפה לייצג מגוון חלקים של הפואמה שזכו ליוקרה רבה, יחסית, בתרבות המקור, שמשקפים את ערכיה, כוללים מידע רב ויש להם חשיבות רבה בהתפתחות העלילה. יש לציין שאין התאמה במספרי הבתים בין המקור לתרגום. זה נובע מהעובדה שהפואמה לא הגיעה אלינו בשלמותה אלא בחלקים, ולכן ישנן כמה גרסאות שלה במקור. אין אנו יודעים בוודאות באיזו גרסה בחר המתרגם. לצורכי עבודה זו נבחרה גרסת המקור שקרובה ביותר למועד התרגום של גפונוב (גרסת מקור זו ראתה אור בשנת 1966, ותרגומו של גפונוב ראה אור בשנת 1969).

במהלך סקירת הטקסט לצורך בחירת הקטעים לניתוח יצאתי מנקודת ההנחה שהפואמה כולה הומוגנית ומבחינת הצורה החיצונית והתבנית הפואטית הבחירה יכולה להיות אקראית כי בכל בית יש אותה תבנית חריזה ואותה תבנית פואטית. לכן נבחרו קטעים מהפואמה על פי הקריטריונים הטקסטואליים, הספרותיים והתרבותיים הבאים :

1. נבחרו קטעים מתחילת הפואמה ומסופה, המכילים מידע רב על המשורר עצמו ועל כוונותיו, מטרותיו ואמונתו.

2. נבחרו שתי אפיזודות שונות. הראשונה היא "רוֹסְטֶןן המלך וְאַבְתָּנְדִיל בציד", אפיזודה שממנה מתחיל הקו המרכזי של העלילה, והשנייה היא "דבר המלך פְּרִידוֹן", אחת האפיזודות החשובות בהתפתחות העלילה.

3. נבחרו אפוריזמים המייצגים את ערכי תרבות המקור. הם מחולקים לנושאים שונים כפי שמקובל לחלקם בספרות המחקר הגאורגית. גם בתוך הסעיף עצמו המבחר האפשרי היה רב, ולכן נבחרו מכל נושא שני אפוריזמים הידועים ומצוטטים ביותר בשפת המקור.

4. נבחרו שני תיאורים שונים : הראשון, תיאור החתונה ומאפייניה כיסוד חשוב בתרבות הגאורגית המציג את מנהגי העם בעת שמחה כפי שהיה מקובל במאה ה-12 וממשיך עד היום : אורחים רבים ומגוון מתנות, שפע של מאכלים ושתייה, דברי שבח ומוסיקה משובחת. השני, תיאור של עם זר מפיה של פֶּטְמֶן. תיאור זה ממלא תפקיד בעלילה כולה, השיחה נועדה להבהיר לאבְתָּנְדִיל עם מי הוא יצטרך להתמודד וכיצד עליו לנהוג. התיאור נועד להדגיש את גבורת

הגיבורים בפני האויב המסוכן. מתוך תיאור העם הזר ניתן ללמוד על יחסה של התרבות הגאורגית לעצמה, כישות לאומית, ולזר ולשונה ממנה, הנתפס כאויב המאיים על קיומה.

5. נבחרו שני דיאלוגים שונים: הראשון, שיחה בין טריאל ואבְתְּנִדִיל שבעקבותיה התחילה חברות נצחית בין השניים, והשני, שיחה בין טריאל וְנֶסְטֶן-דְּרֶגֶן המוכיחה את עומק אהבתם של השניים. שני הדיאלוגים מהווים צמתים חשובים בעלילה ומשקפים את ערכי התרבות, כמו מקומה המכובד של האישה, אחוות האחים והגבורה.

כל הקטעים שנבחרו מופעים בנספח א' במקור, בתעתיק ובתרגומו של גפונוב.

בנוסף, נבחרו חמישים מטאפורות להשוואת מקור-תרגום. הנימוק לבחירה במטאפורות אלה דווקא נמסר בסעיף 3.1 לעיל.

5.1 המימד הלשוני

5.1.1 הגאים

בסעיף הזה לא יידונו ההגאים בכל הטקסטים המודגמים, אלא רק ההגאים האחרונים שבכל שורה בכל בית בשל חשיבותם הפרוזודית – הם אלה שקובעים את דרכי ביצוע ה"שאיירי". בנוסף, הגאים סופיים יכולים לסמן מין, מספר וזמן, להוסיף משמעות למילה או לשחק תפקיד של מילת יחס.

1. בעזרת ההגאים הסופיים המשורר שומר על החרוזה שקשורה קשר הדוק עם ה"שאיירי". חרוזיו של ה"שאיירי" הגבוה הם תמיד בעלי שתי הברות (מסומנות בכחול) ושל הנמוך – בעלי שלוש הברות (מסומנות באדום) (ראה נספח א'). גפונוב אינו שומר על ה"שאיירי" כי, לטענתו, התבנית אינה אופיינית לשפה העברית: "לשאיירי הגבוה הטעמה "שלפני מלעיל", ולנמוך – מלעיל; וכיוון שבעברית אין הטעמה שלפני-מלעיל, הוכרחתי, כדי שלא לפנות לדרכים מלאכותיות, לקצר כל שורה בהברה אחת ולהשתמש באופן המתאים במלעיל ומלרע" (גפונוב 1969: XII). כתוצאה מכך, ההתאמה בין מספר ההגאים הסופיים בין המקור לתרגום בלתי אפשרית. גם במקרים שבהם המתרגם משתמש ב"שאיירי" (ראה סעיף 5.2.1) אין התאמה במספר ההגאים הסופיים. הדבר נובע מהבדל עקרוני בין שתי השפות – ניתן לצרף מספר רב של עיצורים (עד שישה) בשפה הגאורגית בלי תנועה, דבר שהוא בלתי אפשרי בשפה העברית שבה אפשרי צרור עיצורים רק במילים לועזיות בודדות, כגון סְפּוֹרְט, וגם אז – רק שני עיצורים רצופים.

1. მას ერთ-სა მიჯ-ნუ-რო-ბა-სა ჭკვი-ან-ნი ვერ მიჰხვ-დე-ბი-ან,
2. ე-ნა დაშვ-რე-ბის ,მსმენ-ლი-სა ყურ-ნი-ცა და-ვალ-დე-ბი-ან,
3. ვთქვენე ხე-ლო-ვა-ნი ქვე-ნა-ნი რო-მელ-ნი ხორც-თა ჰხვდე-ბი-ან,
4. მართ მას-ვე ჰბად-ვენ, თუ ო-დენ არ სიძ-ვენ, შო-რით ბნდე-ბი-ან.

תעתיק :

1. מס ארתסה מיג'נורובסה צ'קויאנני ור מיהחודביאן,
2. אנה דשורביס, מסמנליסה קורניצה דולדביאן,
3. ותפונה חלובני פונני רומלני חורצתה החודביאן,
4. מרת מסוה הבדון, תו אודן אר סידון, שורית בנדביאן.

התרגום המחולק להברות:

התרגום, בית 19, עמ' 4:

1. את פתרון סודה לדעת כל נבון דבר תמה, 1. את פתרון סודה לדעת כל נבון דבר תמה,
2. לשונות לחך תדבקנה, צללו אֶזְנֵי שומע, 2. לשונות לחך תדבקנה, צללו אֶזְנֵי שומע,
3. כִּיסוּפֵי חֲלָדָנו שרתֵי, הַבָּשָׂר בָּהֶם כָּמֶה – 3. כִּיסוּפֵי חֲלָדָנו שרתֵי, הַבָּשָׂר בָּהֶם כָּמֶה –
4. לא לגו כי אם לנפש – הנפרד והדומע. 4. לא לגו כי אם לנפש – הנפרד והדומע.

הגאים הסופיים מסמנים את הפועל בגוף שלישי ברבים. בעברית ישנה התאמה בגוף שלישי אבל לא במספר. התאמה בזמן בעברית מתאפשרת לא רק בעזרת הגאים האחרונים אלא בעזרת המבנה של המילה כולה. מלבד זאת, שפת המקרא, שבה מרבה גפונוב להשתמש, מאפשרת לו לשחק בזמני הפעלים אך גם מכתובה כללי סגנון משלה. עקב כך, ההתאמה לא תמיד מתאפשרת.

3. הגאים סופיים במקור יכולים לכלול משמעות נוספת. למשל: בדוגמה מס' 6 הגאים סופיים ישנה משמעות של הכרחיות (לדוגמה: הפועל חייב לפעול). בתרגום המשמעות הזאת נעלמת.

בדוגמה מס' 13

„עג-חומ ט'ור-ფא რა-מאנ შეגעქმ-ნა ტა-ნად, პი-რად?

„პი-რად? არს რად შე-ნი შე-ნა? პი-რად? არს რად ხარ ე-ლი-ა-ნი? პი-რად, რად

מאן תתקב: „טביל-סא מנא-רע זכור-געבט, סאזאבט, תימ-נע-ביס רא-צא דע-ראד;
 ו-דענ טר-עגא גא-ו-ע-דעס, א-לא-רא לירטס אר-צא פ-ראד“.

תעתיק:

1. ורדסה סקיתחס: "אגוזים טורפה רמן שגכמנה טנד, פירד?"
2. מיקוירס, רד חר אקליאני? פובנה שני רד ארס צירד?"
3. מן תפנה: "טקבילסה מצרה הפונבס, סג'ובס, איכמנביס רצה דוירד ;
4. און טורפה גאיאפדס, אגרה גירס ארצה צ'ירד".

התרגום המחולק להברות:

תרגום בית 878, עמ' 174

- | | |
|--|--|
| 1. ש-א-לו ל-ו-רד: "ל-מה ז-ג-י-א-ש-ר ג-רה | 1. שא-לו ל-רד: "ל-מה ז-פ-י-ד א-ש-ר ג-רה |
| 2. ז-צ-ער א-ת-מו-צ-א-הו ב-ק-ו-צ-יו פ-מ-ג-ר-ה?" | 2. ז-צ-ער א-ת-מו-צ-א-הו ב-ק-ו-צ-יו כ-מ-ג-ר-ה?" |
| 3. ו-ז-ג-ד: "ה-פ-ר ל-מ-ת-ק א-ד-הו-ס-י-ו ו-ל-א-ג-ר-ע; | 3. ו-ז-ג-ד: "ה-פ-ר ל-מ-ת-ק א-ד-הו-ס-י-ו ו-ל-א-ג-ר-ע; |
| 4. פ-א-ש-ר ז-ק-ל ה-י-פ-י – ל-א-י-ש-ו-ה ל-ת-ת-ג-ר-ה". | 4. פ-א-ש-ר ז-ק-ל ה-י-פ-י – ל-א-י-ש-ו-ה ל-ת-ת-ג-ר-ה". |

ההגאים הסופיים מוסיפים משמעות השוואתית למילה כמו שקורה בעברית כאשר מוסיפים כמו או ב למילה (כמו גדול, ביוקר). השוני בין השפות לא מאפשר את התוספת ההשוואתית למילה באמצעות ההגאים. המתרגם פעל בדרכים אחרות, רק בשורה השנייה אנו רואים את התוספת כ למילה האחרונה.

4. ההגאים הסופיים במקור יכולים למלא תפקיד של מילת יחס. למשל: בדוגמה מס' 9

מע-סא-מע ליע-ס-י-ג-ר-א-רס סא-נא-ד-מ-ו-ד, סא-מ-ל-ע-ר-ע-לא-ד,

סא-א-מ-ו-ו-ו-ד, סא-ל-א-ל-ו-ב-ו-ד, א-מ-ב-א-נ-ג-ת-א-ת-ר-ע-ע-לא-ד;

פ-ע-נ-מ-א-ת-ו-צ-א-ג-ע-א-מ-ע-ב-י-ס, רא-צ-א ו-ד-ע-נ-ט-ע-נ-נ-א-ת-ע-לא-ד.

מ-ו-מ-א-ו-ר-ע-א-ר-א-ז-ע-ב-נ, ע-ר-א-ס-ו-י-צ-ו-ס-ו-צ-נ-צ-א-ג-ר-ע-לא-ד.

תעתיק:

1. מסמך לפסי קרגי ארס סנדימוד, סמגלד,
2. סאשיקוד, סלגובוד, אמחנגתה סתרולד ;
3. צ'ון מתיצה גואמביס, רצה אודן תכון נתלד.
4. מושאירה ארה הפואן, ורס איטקויס וינצה גרדזלד.

התרגום המחולק להברות:

תרגום בית 17, עמ' 4

1. השירה השלישית היא תזמר בעת כרה, 1. ה-שי-רה ה-ש-לי-שית היא ת-ז-מר ב-עת ב-רה,
2. אהבים בה להביע, מלת-לעג דוקרה; 2. א-ה-בים בה ל-ה-בי-ע, מ-לת-ל-עג דו-ק-רה ;
3. א-ם-ברור שחות מליה – את-רוחנו מקרה, 3. א-ם-ב-רו-ר ש-חות מ-לי-ה – את-רו-ח-נו מ-ק-רה,

רה,

4. אד-פיטון לא-קרא-גבר, א-ם-שירו מפכה-רע. 4. אד-פי-טון לא-ק-רא-ג-בר, א-ם-שי-רו מ-פ-

כה-רע.

ההגאים הסופיים ממלאים תפקיד של מילית יחס שהיא חלק מהמילה בשפה הגאורגית. ההבדל בין השפות אינו מאפשר למתרגם להשתמש בהגאים בתור מילית יחס כפי שעשה המשורר, במקום זאת הוא מוסיף מילים כמו "בה" בשורה השנייה או "אם" בשורה הרביעית או עושה שינוי תחבירי.

בכל הדוגמאות שנבדקו אין התאמה בין מספר ההגאים הסופיים במקור ובתרגום עקב אילוצי שתי השפות: הגאורגית והעברית. לכן במקור מספר ההגאים תמיד עולה על מספר ההגאים שבתרגום. גם תפקידים נוספים של ההגאים הסופיים, כפי שרואים לעיל, לא תמיד מתאימים להעברה בין לשונית ודורשים פתרונות אחרים בעת התרגום.

5.1.2 דקדוק

בסעיף הזה ננסה לבדוק את צורות הפועל שבהן השתמש המתרגם לעומת הצורות שבמקור, את האופן שבו המתרגם מתמודד עם חזרות לקסיקליות ואת השימוש שהוא עושה בו"ו ההיפוך.

1. המתרגם משנה את זמני הפועל כנראה עקב אילוצי לשון המקרא שבה הוא מרבה להשתמש. למשל: לאורך כל הדוגמה מס' 2 המתרגם מקפיד על זמני הפעלים בהתאם למקור חוץ ממקרה אחד. כך, בשורה 12

סר-רֹאֵן צו-טֶס לֹמֶל-לֹמֶל-צו-טֶס, „סר-מֶלֶחֶט-מֶלֶחֶט“: סר-רֹאֵן מֶלֶחֶט

תעתיק: מַגְרָה אִיטְקוּיִס: "צ'מִי סְגִיבְסוּ", אוצילובְלוֹבְס וִיתָה גִוְרִי.

תרגום: והקִשָּׁה עָרְפוּ כְּפָרְד וְאָמַר: שְׁלִי קָדָם!?

במקור הפועל סר-רֹאֵן (יגיד) מופיע בעתיד כאשר בתרגום הוא בעבר (אמר).

בדוגמה מס' 3 המשורר מסכם את מעשיו בפואמה ומשתמש בפעלים בעבר. לעומתו המתרגם משלב פעלים בעבר עם פעלים בהווה. כך אנו פוגשים את הפעלים כמו יַעוֹף, יַגְבִּירוּ, אֲשִׁירָה לצד הפעלים כמו חָרַזְתִּי, שָׁבַחְתִּי, מָצַאתִי.

בדוגמה מס' 4 כל הסיפור של המלך במקור מסופר בעבר תוך שימוש בפעלים כמו טֶעַן (התיישב), טֶעַן-טֶעַן (ציוה), טֶעַן-טֶעַן (בא). לעומת זאת בתרגום הסיפור הובא בעזרת הפעלים בצורת העתיד המקראי עם ו'ו ההיפוך, כמו וַיִּסַּע, וַיִּפְקֹד, וַתִּגְחָה, ולצידם גם פועל בעבר, כמו הִכִּינוּ, ופעלים בציווי, כמו בּוֹאוּ-נָא, הִגִּישׁוּ, וּמְנוּ. שימוש בעתיד מקראי מאפשר למתרגם להעלות את המשלב ומהווה דוגמה נוספת לזיקתו לשפת המקרא. לרוב המתרגם שומר על זמני הפועל מבחינה פונקציונלית ולא צורנית.

כך גם בדוגמאות נוספות. בדוגמה מס' 9

1. טֶעַן-טֶעַן-טֶעַן, טֶעַן-טֶעַן-טֶעַן, טֶעַן-טֶעַן-טֶעַן, טֶעַן-טֶעַן-טֶעַן

תעתיק: מִסְמָה לְכָסִי קָרְגִי אֲרִס סְנְדִימוֹד, סְמִגְרָלֵד,

תרגום: הַשִּׁירָה הַשְּׁלִישִׁית הִיא תִזְמַר בְּעֵת כְּרָה,

בשורה הראשונה המשורר משתמש בזמן הווה והמתרגם משתמש בעתיד במשמעות הווה כללי (תזמר).

נְעַשְׂוּ מִקְּסָם וְלֹהֵט וְיִכְּנוּ בְּסִנְוֵרִים

תעתיק: איִפְמֹן רְסָמָה סְקוֹיְרִוּלְסָה, מְטָרְסָה תְּוֹלְסָה דְּאוּבְרָמוֹבְוּן.

תרגום: יַעֲשׂוּ מִקְּסָם וְלֹהֵט וְיִכְּנוּ בְּסִנְוֵרִים

המתרגם ממשיך בשימוש בזמן עתיד גם כאשר המשורר מדבר בהווה כמו בשורה 7 (יעשו בתרגום לעומת עושים במקור).

בדוגמה מס' 18 בשורה 23 במקור כתוב *את העבדים לתפוש אותי שלחתם* (תרגום מילולי מ"ש):

סִיט־זַנְג־גֶּזֶל־גַּזְז־עֵי־נֵי־עֵי־מִמֵּי־לֵאֲד־רֹב־סֶצֶי־עֵי־רֵא מִנְּא־נֵא־נֵא

תעתיק: רֵא מוֹנְנִי שְׁסִפְקֵרוֹבְלָד מוֹמְצִיאֲנִית, גְּהוּלְוִנְדִית

תרגום: וְתָרִיצוּ לְקַחְתֶּנִּי כָּל־תּוֹפֵשׁ וּמְחַטָּף.

בתרגום כתוב *ותריצו לקחתני כל-תופש ומחטף* (עבר במקור לעומת עתיד מהופך בתרגום – צורת פועל מקראית שמשמעותה עבר).

בדוגמה מס' 19 בשורה הרביעית

וְהָקְדְּרָה? מֵהֶגֶם־חַיִּי מֵיֵס־צִיִּמְגֹן מָה אוֹאִיצִיסָה?

תעתיק: וְהָקְדְּרָה: "רַחֵ גְקֵדְרוּ פְּסוּחֵי מֵיֵס צִיִּמְגֹן מָה אוֹאִיצִיסָה?"

תרגום: וְאָשִׁיב: "הַבְּלִי־דַעַת אֶעְנֶדְךָ עַל־הַדְּבָרָה?"

במקור טְרִיאַל אומר **אמרתי** ואילו בתרגום ישנו שימוש בפועל העתיד **ואָשִׁיב** (צורת פועל מקראית שמשמעותה עבר).

מהדוגמאות שהובאו בסעיף הזה עולה שהמתרגם מצד אחד נשאר נאמן למקור במטרה לתרגם את היצירה במלואה תוך שמירה בין היתר על זמני הפועל מבחינה פונקציונלית. מצד שני, השימוש בשפת המקרא מאפשר לו לעמוד ביעד זה תוך שמירה על המשלב הגבוה של התרגום ולמרות הסטייה מזמני הפועל מבחינה צורנית.

2. המשורר משתמש בחזרות על נגזרות מאותו שורש לצורך הדגשה של חשיבות הנאמר. כך בדוגמה מס' 6 בשורה הראשונה הוא משתמש באותו שורש סִמְעָה (מוֹשֶׁה – פ.ע.ל) פעם כשם עצם ופעם כפועל. ומיד בשורה הבאה ישנה עוד חזרה על שורש אחר רִמְעָה (מִיגִינוֹר – א.ה.ב) פעם כשם עצם שמשמעותו "בן אדם שמאוהב" ופעם כשם עצם נוסף אך במשמעות אהבה. בשורה השלישית שוב משתמש המשורר בחזרה, והפעם על השורש סִמְעָה (דְּצוּנְהָ – לתת דופי). בשני המקרים נעשה שימוש בפועל אך קודם הוא מופיע בסביל ואחר כך בפעיל.

גם המתרגם משתמש בחזרות כמו הפועל פָּעַל, מְאוֹהָב יֵאָהָב. בכך באפוריזם הזה שמר המתרגם על החזרות הלקסיקליות ברוב המקרים. התופעה הזאת אופיינית ללשון השירה המקראית: "[...] אפילו מילה אחת, אם יש לה שתי צורות, [...] לשון השירה דרכה להציג את שתייהן בתקבולת" (בנדויד 1967 : 32). בלשון המקרא ישנם כפלי מילים לשם גיוון, לשם גיבוב וחיזוק, לשם פירוש או השלמה. וכך דרכם של רוב סיפורי המקרא (בנדויד 1967 : 39).

המתרגם משתמש בחזרה גם כאשר היא איננה במקור. למשל: בדוגמה מס' 18 בשורה 9 כתוב אני בבתו של אדוני התאהבתי (התרגום המילולי שלי) ואילו בתרגום אנו רואים בת-מלכי – יִפְגֵּה לְנֶצַח אֶת-לְבִי לְקַח לְקַח.

3. המשורר מרבה להשתמש בו"ו ההיפוך המקראית כפי שהוא עצמו כותב בפנייתו לקורא העברי: "צורותיו האופייניות של התרגום הזה הן הסגולות העתיקות של שפתנו: ון-ההיפוך (עם עתיד קצר או עבר בהטעמה מלרעית), נסוג-אחור, שווא נע ודומיהם" (גפנוב, 1969 : XI). למשל: בדוגמה מס' 5

- 6. זֶלְצָה-סָא שְׁי-גָנֵחַ קִינֵחַ-מְעֵחַ-לִי-א, חֵי-מֵאֵד חֵי-לֵאֵד מֵאֵס יִטְ-עֹ-דֵעַס,
- 8. מֵאֵת-צֵעַ דֵאֵר-חֵא סָא-נָא-דִי-רֵא, אֵר מִיזֵס-עֵמֵד-דִי, מִי-מֵעֵר-חֵא-דֵעַס.
- 11. סָבָא-תָא צִיֵת-חֵאֵר: „מִי-מִי-צָא-דֵעַת, מִי-צִי-דֵא-דֵעַ מֵעֵ-צָא צִי-רֵעַ!“
- 12. חֵיֵת-תָא מֵ-דֵעַנֵחַ בָּא-חֵי-עֵר-תָא מֵ-טִי אֵ-רָא דֵא-צִי-כִי-רֵעַ.
- 13. „נָא-צִי-תָא גָא-צֵעַ, זֶלְצִי-סָא-גָנֵחַ שְׁטִי רָא-מֵעַ גָא-מִי-צִי-דֵא-דֵא.
- 17. „מֵאֵרֵת-לֵאֵד יִ-חֵאֵר-רֵעַס, חֵי-נֵא-בָא מֵ-תִי תֵי עֵ-סֵעַ חֵמֵדֵא צִי-תָא!“
- 20. חֵיֵמֵתָא גָא-חֵב-דֵעַס לֵאֵמֵ-כֵאֵר-תָא מֵ-מֵאֵד תָא-צִי-סָא מֵקֵלָא-צִי-תָא.

תעתיק:

6. זְגוּסָה שִׁיגָן קוֹנְדוּוּלְיָה, צִ'מֵד צִילֵד מֵס אֵיטְקוֹדֵס.
8. מֵתוֹה דְרָצ'ה סְנֵדִירו, אֵר מִיִּסְצָמְדִי, מוֹמְרָצ'וֹדֵס.
11. סִפְתָה ווִתְחָר: "מוֹמִיצָדָת, מוֹוִידוּדָה מְצָה וִיָרָה!"
12. חוֹתְתָה אוֹדָן בְּזִיאָרְתָה מְטִי אָרָה דְוִיצִיָרָה.
13. "נְוִיתָה גְוָה, זְגוּיִסְגָן שְטוֹ רְמָה גְמוֹוִידוּדָה.
17. "מְרֵתֵלֵד אֵידְגִ'וֹרְס, צוֹנוֹבָה מֵתִי תוֹ אָסָה חֵמְדָה וִיתָה!
20. צִ'מֵתָה גְאוֹחֵדֵס לְשִכְרָתָה אוֹמֵד תוֹיִסָה מְקֵלוּוִיתָה.

התרגום, בית 600-604, עמ' 121-122:

6. וַיְבַדֵּל בְּלֵב הַמַּיִם אִי צָנוּעַ לִיהֵבִי;
8. וַאֲתָן אוֹתוֹ לְצִיד בַּל-יִזְעַף מְקַרְבִּי.
11. וַאֲמַר לָהֶם: "הַמְתִּינּוּ עַד-שׁוֹבְנּוּ מִצְּלִיחִים!"
12. וַאֲקַח אִיתִי הַפַּעַם רֶק חֲמִשָּׁת מִפְּרִיחִים.
13. "וַאֲסַע אֶל-אֵי-הַצִּיד, בְּסִיָרָה לְבִטַח שְׁטָתִי,
17. "וַיִּרְאוּ כִי-בִזְתִּי לָמוּ – וַפְּגִי כָּלֶם הַרְעִימוּ,
20. וַיִּרְוּצוּ וַיִּתְקִיפוּ, בְּחִילִי יָדָם הַרִימוּ.

הסיפור על המלך מסופר בעבר והמתרגם מכניס לתרגום את העבר המקראי שהוא ו"ו ההיפוך ופועל בעתיד (ויבדל, ואמעיט, ואמר, ואקח, ואסע, ויראו, וירוצו, ויתקיפו).

מניתוח הדוגמאות בסעיף זה עולה שהמתרגם בחר בלשון המקרא והשתמש בצורות שהיא העמידה לרשותו. שימוש ברובד לשוני זה איפשר לו לשמור על המשלב הגבוה ועל הרוח הקלאסית של סגנונה המקורי של הפואמה בתרגום.

5.1.3 אלוזיות לטקסט המקראי ודרכי תרגומן

בעקבת Nozadze (1963), Taboridze (1992), Tavidshvili (1992) והמתרגם עצמו, שדיברו על הקבלה לשונית ורעיונית בין התנ"ך לפואמה, ייערך ניתוח הדוגמאות שנבחרו מן הטקסט השלם לצורך בדיקת אלוזיות לטקסט המקראי ודרכי תרגומן. ממצאי הניתוח הזה ישולבו במסקנות לגבי סגנונו של התרגום שיובאו בסעיף הסיכום.

כבר בחקר הספרות הגאורגית הועלתה שאלה בדבר ההקבלה בין התנ"ך לפואמה. על כך כתבו Nozadze (1963) ובעקבותיו Taboridze (1992) ו-Tavdishvili (1992) (ראה סעיף 2.4). המתרגם עצמו נשא הרצאה בנושא הזה ורצה לחקור אותו לעומק. בעקבות המחקרים נביא דוגמאות לאלוזיות לטקסט המראי ונבדוק כיצד המתרגם התמודד אתן. אלוזיה, על פי ההגדרה באנציקלופדיה לספרות של פרינסטון, היא :

[...] a poet's deliberate incorporation of identifiable elements from other sources, preceding or contemporaneous, textual or extratextual. Allusions may be used merely to display knowledge; [...] to appeal to those sharing experience or knowledge with the poet; or to enrich a poem by incorporating further meaning. (Allusion, the New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics 1993: 38-39)

בדוגמה מס' 1 בבית הראשון המשורר מביא בקצרה את סיפור הבריאה.

המציב תבל בחזק ימינו על-מכונניה
ויפח רוחו ממעל באפי כל-המוניה
ויקננו את-הארץ כלולה בצביוניה –
מיזדו שלטון רביה וממשלת אדוניה.
אל יחיד, אתה יצרת כל-צורה המצטיירת,
תן-לי עז ותעצמת על-היצר מתגברת,
פח בי אהבה נלהבת עד-חליפתי בוערת,
שא את-חטאה חטאתי שאתי לשם עוברת.

המתרגם השתמש בציטוטים קצרים מהתנ"ך ושיבץ אותם בתרגומו. למשל, בשורה הראשונה

המציב תבל בחזק ימינו על-מכונניה ניתן לראות דמיון לפסוק הבא: "יסד-ארץ על-מכונניה כל-תמוט עולם ועד" (תהילים, פרק קד' פסוק 5). בשורה השנייה "ויפח רוחו ממעל באפי כל-המוניה" ישנו קשר עם הפסוק הבא: "וייצר יהוה אלהים את-האדם עפר מן-האדמה ויפח באפיו נשמת חיים ויהי האדם לנפש חיה" (בראשית, פרק ב' פסוק 6).

בבית השני, כאשר המשורר מבקש את תמיכתו של אלוהים "שא את-חטאה חטאתי שאתי לשם עוברת", הוא משבץ צירוף הנזכר בפסוקים משמות כאשר פרעה קורא למשה ולאהרון [...] ויאמר חטאתי ליהוה אלהיכם ולכם: ועתה שא נא חטאתי אד הפעם והעתירו ליהוה אלהיכם ויסר מעלי רק את-המות הזה" (שמות, פרק י' פסוקים טז, יז).

בדוגמה מס' 2 בבית השני המתרגם השתמש בביטוי **לא-גִּישִׁים קִנְצִי לְזַמֵּר** המבוסס על הפסוק **"עַד-אָנָּה תִּשְׁיָמוּן קִנְצִי לְמַלִּין תִּבְיִנוּ וְאַחַר נִדְבַר"** (איוב פרק יח' פסוק 2). הוא מפרק את הצירוף הכבול "לשים קנצי למלין" וממיר את שם העצם "מלין" בשם העצם "זמר", הקשור לנושא שעליו מדבר המשורר בבית זה. כך המשורר יוצר צירוף חדש.

בדוגמה מס' 3 בשורה 12 המשורר אומר שהוא הפך לשירה את קורות המעשים של המלכים הזרים לשירה. המתרגם בחר להשתמש בלשון פיגורטיבית כאשר השתמש בביטוי **"בְּלְבוֹשׁ פִּיּוֹט אֲשָׂאִיָּה"**, שימוש פואטי בפסוק ממגילת אסתר: **"וּמְרַדְכִי יָצָא מִלְּפָנֵי הַמֶּלֶךְ בְּלְבוֹשׁ מַלְכוּת"** [...] (אסתר, פרק ח' פסוק 15). בכך המתרגם הפך את הביטוי לפיוטי יותר והעביר את המסר בצורה פואטית, תוך פירוק צירוף כבול במקור ובניית צירוף שהוא בגדר תחדיש (ניר 1992 : 98-99).

בשורה 13 המשורר מדבר על עולמנו שאין בו אומן ואי אפשר לסמוך על אחרים: **"עוֹלְמָנוּ אֵין-בוּ-אִמּוֹן, וְרַבּוֹ טְמֵא כְּפִים"**. המתרגם בחר לתרגם את החלק השני של השורה בעזרת ביטוי פיגורטיבי שמזכיר את הפסוק מתהילים: **"נִקִּי כְּפִים וְבַר-לֵבָב אֲשֶׁר לֹא-נֶשְׂא לְשׂוֹא נֶפְשֵׁי וְלֹא נִשְׁבַּע לְמַרְמָה"** (תהילים, פרק כד', פסוק 4). כאן המתרגם חידש באמצעות היפוך הביטוי המצוי בתהילים **טְמֵא כְּפִים** ויצר צירוף פואטי חדש.

בדוגמה מס' 4 הכפלת שם העצם שבשורה השמינית **"וְתִגְחֲנָה חֵיות-יַעַר וְתִבְאֲנָה עֵדֶר עֵדֶר"** מזכירה את הפסוק: **"וַיִּתֵּן בְּיַד-עֲבָדָיו עֵדֶר עֵדֶר לְבָדוּ וַיֹּאמֶר אֶל-עֲבָדָיו עֲבְרוּ לְפָנַי וְרוּחַ תִּשְׁיָמוּ בֵין עֵדֶר וּבֵין עֵדֶר"** (בראשית, פרק ל"ב פסוק 17).

בדוגמה מס' 6 בשורה השלישית גפונוב השתמש בביטוי **"בְּאַחַר אֶל-יִתְּן-דוֹפִי וְגַם הוּא לֹא-יִחַרְף"**. בתהילים אנו מוצאים ביטוי דומה: **"תִּשָּׁב בְּאֶחֱיָךְ תִּדְבַר בְּבֶן-אִמֶּךָ תִּתֵּן-דוֹפִי"** (תהילים פרק נ' פסוק 20). המתרגם שומר על הביטוי המקורי כצירוף כבול.

בדוגמה מס' 7 הלשון הפיגורטיבית שבה השתמש המתרגם בעקבות המשורר מקורה במקרא. הביטוי **צָלְלוּ אֲזַנֵּי שׁוֹמֵעַ** מזכיר את **"שָׁמַעְתִּי וְתַרְגֵּז בְּטִנִּי לְקוֹל צָלְלוּ שְׁפִתַי..."** (חבקוק, פרק ג', פסוק 16). הביטוי **לֹא לָגוּ כִּי אִם לְנֶפֶשׁ** ... קרוב ל**"בִּשְׁפִתִּי נָבוֹן תִּמְצֵא חֲכָמָה וְשִׁבֵּט לָגוּ חֶסֶד-לֵב"** (משלי, פרק י', פסוק 13), והביטוי **"הַבֶּשֶׂר בָּהֶם כְּמָה"** קרוב ל**"אֱלֹהִים אֵלֵי אֲתָה אֲשַׁחֲרֶךָ צְמָאָה לָךְ נֶפְשִׁי כְּמָה לָךְ בְּשָׂרִי בְּאֶרֶץ-צִיָּה וְעֵינַי בְּלִי-מַיִם"** (תהילים, פרק ס"ג, פסוק 2). בשני המקרים הללו המתרגם מפרק את הביטוי המקורי ויוצר חדש.

בדוגמה מס' 8 נאמר במקור ובתרגום שהשירה היא אלוהית, מטרתה היא להלל את שומעיה ומקורה עתיק מאוד:

השירה מאז מקדם מחכמה התחוללה,
אלהית ובת אלה, שומעה מהללה;
אף-עתה תנעם לאזן בעל-דעת צלולה:
אריכות עגן בקצר השירה ממללה.

את מקור האלוזיה אנו מוצאים בפסוק הבא: "אז ישיר-משׁה ובני ישראל את-השירה הזאת ליהוה ויאמרו לאמר אשירה ליהוה כִּי-גָאֵה גָאֵה סוּס וְרָכְבוֹ רָמָה בָּיָם" (שמות, פרק טו' פסוק 1).

בדוגמה מס' 10 בשורה הרביעית המתרגם משתמש בביטוי **עֶפֶר וְאֶפֶר** ככינוי לאדם פשוט המאזכר את הפסוק הבא: "ויען אברהם ויאמר הנה-נא הואלתי לדבר אל-אדני ואנכי עֶפֶר וְאֶפֶר" (בראשית, פרק יח' פסוק 27). בדוגמה הנוכחית המתרגם מביא ציטוט קצר מהפסוק תוך שמירה על צירוף כבול.

בדוגמה מס' 11 בשורה הראשונה והשנייה המשורר מדבר של שוויונם של כל בני אדם לפני המוות: **לא-יחטם בעד המנות כל-מצר וצור נפחת**. הרעיון מזכיר את הפסוק הבא: "אין אדם שליט ברוח לכלוא את-הרוח ואין שלטון ביום המנות ואין משלחת במלחמה ולא-ימלט רשע את-בעליו" (קהלת, פרק ח' פסוק 8).

בדוגמה מס' 15 בשורה הראשונה המשורר משתמש במילה *galsbafasglb* שפירושה לא יעזוב, לא יפקיר. המתרגם עושה שימוש בביטוי לא-יוריד לשחת שמזכיר את הפסוק הבא: "לשחת יורדות ומותה ממותי חלל בלב ימים" (יחזקאל, פרק כח' פסוק 8). השורה השלישית **אוי לגו מתד נשקר ולנפש אחריי שהיא, כביכול, ציטוט מדבריו של אפלטון, היא, בעצם, אלוזיה לפסוק הבא: "או-עשיתי בנפשי שקר" [...]** (שמואל ב', פרק יח' פסוק 13).

בדוגמה מס' 16 בשורות 7-10 פטמן מתארת לאבתגדיל את יכולות העל של עם ה"שדים". היא מזכירה ארבעה מעשי כשפים כמו בתנ"ך:

- סנוור: פטמן יעשו מקסם ולהט ויכני בסנוורים ובתנ"ך "ואת האנשים אשר-פתח הבית הכני בסנוורים מקטן ועד גדול [...]". (בראשית, פרק יט' פסוק יא);
- סערה בים: פטמן סערה בים יקימו ויטביעו עוברים ובתנ"ך "ויהוה הטיל רוח-גדולה אל-הים ויהי סער-גדול בים והאניה חשבה להשבר" (יונה, פרק א' פסוק ד);

• יבוש הים: פִּטְמוֹן אֶת-מֵימָיו כְּלִיל יוֹבִישׁוּ לְמַסְלוּל הַחוֹבְרִים וּבַתְנִיךְ "וַיֵּיט מִשָּׁה אֶת-גִּדּוֹ עַל-הַיָּם וַיֹּלְךְ הַהוֹה אֶת-הַיָּם בְּרוּחַ קָדִים עֲזָה כָּל-הַלַּיְלָה וַיִּשָּׂם אֶת-הַיָּם לְחֶרְבָּה וַיִּבְקְעוּ הַמַּיִם" (שמות, פרק יד' פסוק כא);

• הפיכת הים ללילה ולהיפך, גאות הים: פִּטְמוֹן אֶת-הַיָּם יִשְׁימוּ לַיְלָה וְהַחֹשֶׁךְ לְאוֹרִים וּבַתְנִיךְ "וְהִפְךָ לְבַקָּר צְלָמֹת וַיּוֹם לַיְלָה הַחֹשֶׁךְ" (עמוס, פרק ה' פסוק ח).

הכוח שרוסתוילי מקנה לעם ה"שדים" הוא, אם כן, בעצם, כוחו של השם. הדבר משתמע במקור, והמתרגם מוצא בתנ"ך מקבילה לכל תופעה.

בדוגמה מס' 17 בשורה 14 המתרגם מתאר את השפע וְתֵהִי כִיד הַמֶּלֶךְ חֲתֻנָּה מְהַלְלָה ומשתמש בביטוי "כיד המלך" שמזכיר תיאורים של שפע במגילת אסתר: "וְהַשְּׁקוֹת בְּכָלֵי זָהָב וְכָלִים מִכָּלִים שׁוֹנִים וַיֵּין מְלָכוֹת רַב כִּיד הַמֶּלֶךְ" (אסתר, פרק א' פסוק 7) או "וַיַּעַשׂ הַמֶּלֶךְ מִשְׁתֶּה גְדוֹל לְכָל-שָׂרָיו וַעֲבָדָיו אֶת מִשְׁתֵּה אֶסְתֵּר וְהַנְּחָה לְמַדִּינוֹת עֲשֵׂה וַיִּתֵּן מִשְׁאֵת כִּיד הַמֶּלֶךְ" (אסתר, פרק ב' פסוק 18). המתרגם מצטט מן הפסוק ובכך שומר על הצירוף הכבול.

בדוגמה מס' 19 בשורה השישית טְרִיאֵל לא מבין מה קורה ושואל מָה-חֲטָאתִי לִפְנֵיךְ בְּתַמִּי כְּתָם הַמָּוֶת? הניסוח של השאלה מזכיר את הפסוק הבא: "וַיִּבְרַח דָּוִד מִיָּד בְּרָמָה וַיָּבֵא וַיֹּאמֶר לִפְנֵי יְהוָה מָה עֲשִׂיתִי מָה-עֲוֹנִי וּמָה-חֲטָאתִי לִפְנֵי אֲבִיךָ כִּי מִבְּקֶשׁ אֶת-נַפְשִׁי" (שמואל א, פרק כ' פסוק 1).

בשורה ה-12 מִי-יִתֵּן וְהַתְּנַקְמָתִי עַל-הָאֲשֶׁר הִקְרִיטִי המתרגם משתמש בביטוי מִי-יִתֵּן ואחריו ו' חיבור ופועל בעבר (וְהַתְּנַקְמָתִי). שימוש דומה בביטוי אנו רואים בתנ"ך: "מִי-יִתֵּן וְהָיָה לְבָבְךָ זֶה לָהֶם לִירְאָה אֶתִּי וְלִשְׁמֹר אֶת-כָּל-מַצּוֹתַי כָּל-הַיָּמִים לְמַעַן יֵיטֵב לָהֶם וְלִבְנֵיהֶם לְעַלְמֵ" (דברים, פרק ה' פסוק 26).

בשורה ה-18 נִסְטָן-דָּרְגִין אומרת אֶת-אֲשֶׁר תִּדְעַ – הַנֵּב. המילה הַנֵּב מזכירה את הפסוק הבא: "פִּי-צָדִיק יִנוּב חֲכָמָה וְלִשׁוֹן תְּהַפְּכוֹת תִּפְרָת" (משלי, פרק י', פסוק 31).

בדוגמאות שהובאו לעיל נראה שהמתרגם עושה שימוש סגנוני בלשון המקרא כאשר במקור אין ציטוט מן המקרא אלא רק אלוזיות לפסוקים או לסיפורים ממנו.

בסעיף הנוכחי ראינו את זיקתו של המתרגם לשפת המקרא ואת דרכי תרגומו של האלוזיות לטקסט המקראי.

5.2. המימד הפואטי

5.2.1 המשקל

כפי שנאמר בסעיף 4.2.1, המשקל המשמש בעקביות בטקסט המקור, ה"שאיירי", הוא תבנית גאורגית ייחודית, ואין לו מקבילה בעברית לכל תקופותיה. כדי לפתור מחסר זה נקט גפנונב בשתי דרכים משלימות. אחת מהן הוא מסביר במפורש בפנייתו לקורא העברי בפתח תרגומו: "אביזרי שירתו של רוסתאוילי הם מרובי גוונים ובני-גוונים, ותקצר היריעה מלפרטם. מבנה הפואימה הוא "שאיירי" [...]. לשאיירי הגבוה הטעמה "שלפני מלעיל", ולנמוך – מלעיל; וכיוון שבעברית אין הטעמה שלפני-מלעיל, הוכרחתי, כדי שלא לפנות לדרכים מלאכותיות, לקצר כל שורה בהברה אחת ולהשתמש באופן המתאים במלעיל ומלרע" (גפנונב 1969: XII).

הדרך השנייה, שמתבררת מהשוואת המקור והתרגום, מעלה כי גפנונב השתמש ב"שאיירי" בכמה מקומות כשהתאפשר לו הדבר מבחינת מספר ההברות בשורת התרגום בעברית. כך בדוגמה מס' 1 אפשר לחלק את כל השורות ל-16 הברות: "אֵל־גְּחִיד, אֶ-תָּה־גְּצָר־תָּה־כָּל-צוֹ-רָה הַ-מְצִיט־גְּרֵת" (ראה נספח א').

בדוגמה מס' 3 ה"שאיירי" הגבוה שמור בשורות 1-4, 9-11, 16, 19-20. בחלק מהשורות ה"שאיירי" גבוה ובחלקן נמוך, אבל ברוב הדוגמאות ה"שאיירי" הגבוה והנמוך מעורבבים בתוך שורה אחת, כמו בדוגמה הנוכחית: "פֶּ-תָּ-לוֹם גְּ-עוֹף] 3+5 [בֶּ-לִי-לָה] / [תָּם הַ-אֶ-שֶׁר] 4+4 [הַ-פְּ-גַע]" (שם).

בדוגמה מס' 4 המתרגם שמר על ה"שאיירי" הגבוה בשורות 2, 4, 8, ו-11 ועל ה"שאיירי" הנמוך בשורות 1, 3, 5, 6, 7, 9, 12 ו-16: "גְּ-שֶׁעֵם-כָּל-הַ-חֶ-בָּר אֶ-דוֹ-נָם הַ-מוֹשֶׁל־שֶׁ-בַח" (שם).

בדוגמה מס' 5 ה"שאיירי" הגבוה שמור בשורות 14 ו-16, ה"שאיירי" הנמוך שמור בשורות 13, 15 ו-18 ובשורה ה-20 ה"שאיירי" הוא מעורבב: "נְ-גְ-רוֹ-צוֹ] [נְ-יֵת־קִי-פוֹ], [בֶּ-חִי-לִי] [גְּ-דָם הַ-רִי-מוֹ] (שם).

בדוגמה מס' 7 המתרגם שומר על תבנית ה"שאיירי" ומשתמש ב"שאיירי" נמוך (5+3+5+3) בדומה למקור: "כִּי-סוֹ-פִי] [חֶלֶד־נוֹ שֶׁךְ-תִּי], [הַ-בְּ-שֶׁר] [בְּ-הֵם כְּ-מֵ-הַ]" (שם).

בדוגמה מס' 12 המתרגם שמר על ה"שאיירי" הנמוך לאורך כל הדוגמה חוץ מהשורות 1, 2, 11 : " [לְבַע-וֹר וְסָר] [מִדְרָךְ], [אִין-בִּי נָה דְ-בָר] [לְק-בֶּע] " (שם).

בדוגמה מס' 16 ה"שאיירי" שמור בשורות 3-7 ו-12. בכל השורות הללו במקור ה"שאיירי" נמוך, ואילו בתרגום ה"שאיירי" נמוך בשורות 3, 4, 6, 12 ובשורה 5 ה"שאיירי" גבוה : "אֶדְה-הַ-נְּשָׁר קְ-מוּ-נוּ, וְ-עֶצְ-מָם כְּ-עֶצְ-מִי-נוּ" (שם).

בדוגמה מס' 18 המתרגם שמר על ה"שאיירי" בשורות 5-12 ו-14 : " אֶבְ-תְּנִי-דִיל עֶ-נָה לְ-גְ-בָר וְ-יְ-בִי-עַ אֶמְ-רִי-לִי-פִי " (שם).

בדוגמה מס' 19, בשורות 1-4 ו-13-14 המשורר משתמש ב"שאיירי" הנמוך. המתרגם שומר על ה"שאיירי" הנמוך בשורות האלה ורק בשורה ה-14 מערבב בין ה"שאיירי" הגבוה לבין ה"שאיירי" הנמוך : " [אֶדְ-אֶם-טְ-רָם] [תְּ-מִי-תִי-נִי] – [אֶשְׁ-מִי-עֶד] [מְ-לִי גְ-נְ-חַת] " (שם).

לסיכום, המתרגם שמר על המשקל המקורי של הפואמה ככל שעלה בידו. אומנם מהציטוט שהובא בתחילת הסעיף הזה ברור שזאת לא הייתה המטרה העיקרית שלו. בשאר המקרים ה"שאיירי" לא שמור. מ-188 שורות שנבדקו ה"שאיירי" שמור ב-64 שורות בלבד, כלומר בערך ב-34% מדוגמאות.

ברוב הדוגמאות המתרגם עשה שימוש ב-15 הברות כפי שאמר בפתח תרגומו. למשל : דוגמה מס' 17 שורות 13-16 :

וְ-יְ-בִא שְׁ-תִי וְ-אֶ-כָּל לְ-עֶ-דָה הַ-נִּקְ-הָ-לָה,
וְ-תִ-הִי קְ-יִד הַ-מְ-לֶךְ הַ-תְּ-נָה מְ-הָ-לָה,
בְּ-בֶ-בֵד מוּ-בֵאת תְּקִ-רְ-בַת לְ-חֶ-תָן וְ-לְ-כָ-לָה,
וְ-מֶ-תָן מְ-בִית הַ-גְּ-נֹ לְ-אֶבְ-יֹון וְ-לְ-דָ-לָה (שם).

5.2.2 החריזה

המשורר מקפיד על החריזה לאורך כל הפואמה. לכל בית חריזה עצמאית משלו הקשורה קשר הדוק עם ה"שאיירי". שורות עם ה"שאיירי" הגבוה מסתיימות בשתי הברות מתחרזות ואלה עם ה"שאיירי" הנמוך – עם שלוש הברות מתחרזות (ראה נספח א'). לאורך כל הדוגמאות שנבדקו המתרגם שמר על החריזה, גם כאשר נאלץ להחליף בין הגאים קרובים בעברית, כמו "ה" ו-"ע" בדוגמה מס' 4 :

11. וְעוֹטוּ צִדְדֵינוּ, מֵהַנְּאוּה מְרָאָה הַקָּלֵעַ!
12. הַא־חֶחֶץ וְהַא־הַקֶּשֶׁת וְהַיָּד אֲשֶׁר לֹא־תִלְהֶ!

ובדוגמה מס' 7 :

1. אֶת פְּתֻרוֹן סוּדָה לְדַעַת כָּל נְבוֹן דָּבָר תִּמְמֶה,
2. לְשׁוֹנוֹת לַחֹךְ תִּדְבְּקֶנָּה, צָלְלוּ אֲזַנֵּי שׁוֹמֵעַ.

ודוגמה מס' 13 :

3. וַיִּגַּד : "הַפֶּמֶר לְמִתְקֵךְ אֶדְ-הוֹסִיף וְלֹא־גִרְעַ;
4. כְּאֲשֶׁר יִקַּל הַיָּפִי – לֹא־יִשְׁוּה לְתַת גְּרָה".
בין ההגאים "ב" ו-"ף" בדוגמה מס' 6 :
2. מְאוּהֶב יֵאֱהָב בְּאוֹמֹן, בְּנִפְשׁוֹ יוֹסֵף שָׂרֵב
3. בְּאַחַר אֶל-יִתֵן־דּוֹפִי וְגַם הוּא לֹא־יִחַרְף"

ובדוגמה מס' 19 :

16. אֶל-יִגַּה לִי אוֹר-הַשֶּׁמֶשׁ, וְהַשֶּׁחַק יִתְאַנֶּף!
17. אִם־אֲזַכֶּה כִּי־תִחַקְרִינִי – אֶת־דְּעִתְךָ לֹא־אֲגַנְּבִי."

בין ההגאים "ד" ו-"ת" בדוגמה מס' 11 :

3. לְבִסּוֹף יִפְגִּישׁ הַקֶּבֶר אֶת־הַסֵּב בְּנַעַר יַחַד;
4. מְאֲשֶׁר לַחֲיוֹת בְּבִשֶׁת – טוֹב־לְמוֹת בְּשֵׁם וְנַחַת!

ובדוגמה מס' 16 :

5. הֵם יִרְעוּ לְכָל־נֶפֶשׁ, וְנִגְדָם אֵין־יָד צוֹלַחַת,
6. קַמִּיָּהֶם רִיקָם יִשׁוּבוּ כְּסוּמִים אֶל־פִּי הַפַּחַד.

בין ההגאים "ת" ו-"ט" בדוגמה מס' 18 :

21. "לְמָה-זֶה לָכֶם נִדְרָשְׁתִּי וּמָה שְׁתָּף אֲשַׁתֶּף

22. כַּאֲשֶׁר אַתֶּם בְּעֵלֶס, וְאֲנִי כַמְתַּעֲטָף?

ובדוגמה 19 :

6. מָה-חֲטָאתִי לְפָנֶיךָ בְּתַמִּי כְּתַם הַמֹּת?"

7. וַתֹּאמֶר : "מָה-עוֹד אוֹסִיפָה לְשַׁקֵּר וּמִשְׁתַּמֵּט?"

לסיכום סעיף זה, בתחום החריזה, גילה המתרגם עקביות מוחלטת, ללא שום מקרה של ויתור, כנראה משום שראה אותה כמאפיין צורני חשוב של הפואמה ומשום שעלה בידו למצוא לה פתרונות משביעי רצון בעברית.

5.2.3 אמצעים פואטיים

בסעיף הזה נבדוק דרכים נוספות שבהן פעל המתרגם בעבודתו, כמו שימוש בפריטים לקסיקאליים ממשלב גבוה ובביטויים פיגורטיביים, צירופים כבולים וחדושי לשון.

1. המתרגם עושה שימוש במילים ארכאיות או בביטויים פיגורטיביים. כך בדוגמה מס' 5 בשורה הראשונה המתרגם עושה שימוש במילה *קָרַת* שהיא מילה מהתנ"ך לעיר או קריה (מילון ספיר, 1977). שימוש במילים ארכאיות מאפשר למתרגם לשמור על המשלב הגבוה של התרגום.

מאותה סיבה המתרגם עושה לעיתים קרובות שימוש בביטויים פיגורטיביים. בדוגמה מס' 14 המשורר מציב כמה תנאים לחברות והשני הוא *לתת ללא קנאה, בלי להתעייף* (תרגום מילולי שלי). המתרגם מעביר את הכוונה של המשורר בביטוי פיגורטיבי "אַת-יָדוֹ יִפְתַּח לְרַחֲבִי".

בדוגמה מס' 18 בשורה 9 במקור אֲבַתְּנָדִיל אומר שהתאהב בבת המלך שלו (נספח 1998) ואילו המתרגם בחר להשתמש בביטוי פיגורטיבי *יִפְתָּה לְנֶצַח אֶת-לְבִי לְקַח לְקַח*.

בשורה 20 במקור טְרִיאֵל אומר *צְדִיק* (בכיתי) ואילו המתרגם העביר זאת בביטוי פיגורטיבי *עֵטֶף לְבִי מְבַכִּי*. בשורה 23 של המקור טְרִיאֵל אומר ששלחו את *העבדים לתפוס אותו*. בתרגום עבדים מכונים בעזרת ביטוי פיגורטיבי *כָּל-תּוֹפֵשׁ וּמְחַטֵּף*.

בשורה 24 במקור המשורר אומר *מִיִּצְדָּקִים מִיִּצְדָּקִים מִיִּצְדָּקִים* כלומר, הייתם חוזרים עם *המתים* ואילו המתרגם בחר להשתמש בביטוי פיגורטיבי *נִבְלָתָם עָלֵי-כַתֵּף*.

בדוגמה מס' 19 בשורה ה-11 המשורר משתמש במילים נרדפות *טֹבֵי טֹבֵי טֹבֵי* (הוראה, הבטחה ושבועה שלי) כדי להראות מה הם הדברים שהפר טְרִיאֵל.

המתרגם לא מוצא מקבילה לשלוש המילים, אלא בוחר להשתמש בביטוי פיגורטיבי "אַמוֹנֵנוּ בְּרִגְלֵיךָ מִתְרַקֵּעַ וְדְרוֹס".

2. המתרגם משתמש בצירופי מילים מומצאים לצורך פואטי. כך, בדוגמה מס' 11 בשורה השנייה המשורר משתמש במילה "סִטְטִיט" (חלש) ובתרגום היא מופיעה כ"אֵישׁ הַפְּחָד", צירוף שנמצא כנראה יותר מתאים להשוואה.

בדוגמה מס' 12 בשורה הראשונה המשורר מתאר את ליבו של האדם כחמדן. המתרגם מוצא תחליף לאותו תיאור בצירוף "לְהוֹט לְטָרְף" שיש בו גם מצלול. בשורה השלישית התיאור הוא "טֶסֶטֶס סִטְטִיט" (אוּרְצִי חֲדוּסָה), כלומר רואה את מה שהוא רוצה לראות. המתרגם בוחר בצירוף "סָר מְדָרְךָ".

בדוגמה מס' 18 בשורה 9 במקור אֶבְתְּנִדִּיל מכנה את אהובתו בַּת-אֲדוּנִי ואילו בתרגום מופיע הכינוי "בַּת-מֶלְכִי". כך המתרגם שומר על צירוף הסמיכות שבמקור.

3. במהלך ניתוח קטעי הטקסט שנבחרו להשוואת מקור-תרגום נמצאו דוגמאות לחידושי לשון שיצר המתרגם במהלך עבודתו. הדוגמאות מובאות כדי להראות דרך נוספת שבה פעל המתרגם, וגם כדי להדגיש את הדמיון שבין דרך עבודתו לבין הדרך שבה פעל שלונסקי, עורך התרגום הזה, הידוע כמחדש לשון מוצהר שהכניס חידושים רבים לשפה העברית.

בדוגמה מס' 4 בשורה 14 המתרגם עושה שימוש במילה מְתְרוֹסְקִים שנגזרה מהשורש ר.ס.ס. הצורה של המילה היא חידוש המבוסס על השורש הקיים. החידוש הזה נובע, כנראה, מצורך בהברות נוספות שאפשרו למתרגם לשמור על המשקל.

בדוגמה מס' 6 בשורה 3 המתרגם משתמש במילה לֹא-יִחְזֶף, צורת פועל בסביל בעתיד הנגזרת מהשורש ח.ר.פ. השימוש במילה נעשה, כנראה, עקב מחסר סמנטי כתרגום למילה טֶסֶטֶס סִטְטִיט (לתת דופי).

בדוגמה מס' 8 בשורה 4 המתרגם משנה את הסיומת המקובלת למילה "ממללת" ומשתמש בחידוש מְמַלְלָה עקב הצורך לשמור על החרוזה.

בדוגמה מס' 9 בשורה 2 המתרגם משתמש בחידוש דוּקְרָה במקום המילה "דוקרת" וכך גם שומר על החרוזה וגם ממיר את הפועל בשם תואר שלו היה זקוק בהקשר זה.

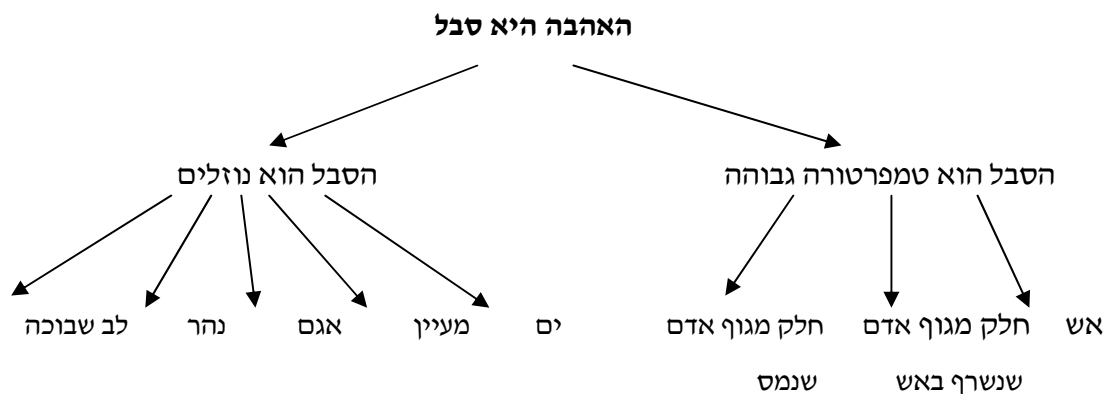
בדוגמה מס' 17 בשורה 6 המתרגם משתמש בצירוף קוֹל הַתְּקַע וכך יוצר צירוף סמיכות בעזרת המילה החדשה "תְּקַע" במקום "תקיעה". החידוש נעשה, כנראה, לצורך פואטי.

באותה הדוגמה בשורה 16 המתרגם המציא תחדיש על בסיס השורש ג.נ.ז. בעזרת ניקוד מחדש ויצר את צירוף הסמיכות **קִית הַנְּנִז**. כך הוא מצא ביטוי מתאים למילוי מחסר תרבותי – **קִית הַנְּנִז** (סצורֶצְלָה) שפירושו מקום או מחסן לכלים.

מכל הדוגמאות שהובאו לעיל ניתן לראות שהמתרגם מרבה להשתמש בביטויים פיגורטיביים, בצירופים כבולים ובמילים ארכאיות בתרגום גם כאשר הם לא מופיעים במקור. בנוסף, המתרגם השתמש בחידושי לשון כדי לשמור על המשקל ועל החריזה, וכדי להתמודד עם מחסרים סמנטיים ותרבותיים.

5.2.4 תרגום מטאפורות

Goatly מצביע על מטאפורות שיכולות להיות משותפות לתרבויות שונות ואלה שמשקפות הבדלים משמעותיים במציאות ובדרכים שבהן הן מפרשות מציאות זו (Deignan, 2007: 10). מציעה לחלק אותן למטאפורות קונספטואליות ומטאפורות לשוניות (2005: 103-104). דגוט הביא שתי הגדרות של מטאפורה – פשוטה ומורכבת, והגדיר שלוש דרכים לתרגומה: למטאפורה זהה, למטאפורה שונה וללא מטאפורה (1974: 126). המטאפורות שיוצגו בפרק זה יחולקו על פי הצעתה של Deignan (2005) ויבדקו על פי הצעותיהם של Goatly (2007) ודגוט (1974).



1. האהבה היא סבל :

בכל הדוגמאות הבאות אין האהבה נזכרת במפורש, והנוסחה אהבה=סבל מובלעת ואינה מפורשת.

1.1 הסבל הוא טמפרטורה גבוהה :

1.1.1 הסבל הוא אש :

שימוש מטאפורי במושג הזה קשור לרוב לסבל. במרבית הדוגמאות שנמצאו ביצירה אש היא זו ששורפת את האדם המאוהב.

1. „აქა მოგესმის წამალი, შენ რომე დაუწვავ ალთა“ (629/3).

תשמע בשורה שתרפא אותך, שנשרף ממנה בלהבה.⁴

”וַאֲשֶׁר מִנֶּה נִשְׂרָפָת – על-פי זאת תהיה נְכַבְּשֶׁת”⁵ (637/3).

במקור מדובר במטאפורה פשוטה שמדברת על האהבה ששורפת בלהבה. אומנם בתרגום נעלמה המילה ”להבה”, אך עדיין מדובר במטאפורה זהה. יש בה הפועל (נִשְׂרָפָת) ומקור הפעולה (מִנֶּה) וחוסר המילה ”להבה” אינו משנה את משמעות המטאפורה, אך מפחית מעוצמתה התיאורית-ויזואלית.

2. „აღარ ნახავს სოფელსა, ცეცხლი სწავს ახალ-ახლები“ (681/4).

הוא אינו רואה את העולם, אש שורפת אותו, חדשה ומתחדשת.

”לא-יֵאֹר בְּאֹר הַחֶלֶד, וְנִפְשׁוּ מֵאֵשׁ נִחְרָה” (690/4).

המטאפורה המקורית פשוטה, מדובר באש ששורפת והכוונה לאהבה (סבל). בתרגום נשמרת מטאפורה זו אך במקור האש היא מבצעת הפעולה, ובתרגום – ”נפשו” היא מבצעת הפעולה והדגש עובר מן האש אל האדם.

3. „ჟამია ჩემგან წასვლისა, მით მწვავს ცეცხლითა ნელითა“ (726/4).

הגיע הזמן שלי ללכת, כי אש קטנה איטית שורפת.

”וְהִנֵּה עָלַי לָלֶכֶת וּבָאֵשׁ אִטִּית כְּלִיתִי” (735/4).

המטאפורה המקורית פשוטה ונשמרת בתרגום, שוב בשינוי מבצע הפעולה מן האש אל הדובר/האוהב, כמו בדוגמה הקודמת.

4. „მას წამავალსა ვკვითხევდი, დამწვარსა, ცეცხლ-მოდეზულსა“ (841/1).

את זה ההולך שאלתי, אותך השרוף, הנגוע באש.

⁴ הדוגמאות מלוות בתרגום מילולי שלי (מ"ש).

⁵ תרגומו של גפונוב.

”בְּלִכְתּוֹ מִפֶּה שְׂאֵלְתִי לְבוֹעֵר בָּאֵשׁ מִמְאֶרֶת” (851/1).

המטאפורה המקורית מורכבת, מדובר באחד שנשרף ובוער (מאהבה). המטאפורה מציעה שני תיאורים מטאפוריים לאותו אדם. בתרגום מפוצלת המטאפורה – מרכיב אחד מתאר את האדם שבוער באש והמרכיב השני מתאר את האש כמבצעת הפעולה והמביאה את המארה/ האסון על האוהב.

5. „ვის მიჯნუნი არ ყოფილა, ვის სახმილი არა სწავდა?” (864/2).

מי לא היה מאוהב, את מי לא שרפה האש?

”מי-זה-לא אהב כמוך ואשו לא-בערה? (874/2).

המטאפורה המקורית פשוטה, מדובר באש ששורפת (את האוהבים). בתרגום ישנה מטאפורה כמעט זהה, תוך שימוש בפועל שונה (בערה במקום שרפה, כשהאש במקור דינאמית יותר מהתרגום).

6. „ვერ დაივსებდა სახმილსა, იწვის ცეცხლითა ხშირითა” (942/2).

לא יכול לכבות את האש, נשרף באש חזקה.

”לא-יוכל כבות הלהב, פי-אשיו אותו הבעירו” (953/2).

המטאפורה המקורית מורכבת, ויש בה שתי התייחסויות לאש, הנשמרות גם בתרגום, אך האש במקור הופכת לאשים (בלשון רבים) בתרגום. בעוד במקור יש שימוש בצורת הסביל ”נשרף”, בתרגום האשים ”הבעירו” בצורת הפעיל.

7. „აწ გაყრისა მომლოდნესა ედებოდა ცეცხლი, სწვიდა” (1008/3).

בהמתנה לפרידה האש עוברת אליו, שורפת אותו.

”ממאן לפרש ממנו ובוער בכאבו” (1020/3).

המטאפורה המקורית מורכבת, יש בה שתי פעולות של האש העוברת אל מישו אחר ושורפת אותו. בתרגום ישנה מטאפורה זהה אך על פי שהמתרגם עשה שינויים: ראשית, הוא לא השתמש במילה ”אש”, אך מהפועל ”בוער” ברורה הכוונה, ושנית, המתרגם מעמיק את עוצמת הפעולה של האש שהיא כואבת.

8. „რა შემომხედნის, შევხედნი, ცეცხლმან დამიწვის შრეტასა” (477/2).

כשהיינו מסתכלים אחד על השני האש ששורפת אותנו הייתה נרגעת.

”וְאֶרְאֶה מִבֶּט עֵינַיָּהּ – וְתִכְבֶּה אִשִּׁי כְּאִין” (484/2).

המטאפורה פשוטה במקור, יש בה שני מרכיבים – המבט והאש שכבתה. בתרגום יש מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים מטאפוריים.

1.1.2 הסבל הוא חלק של גוף האדם שנשרף באש. המטאפורות על האש קשורות לעתים קרובות למושג נוסף שהוא לב:

9. „აწ ვახსენებ, ვისგან ჩემი დაუდაგავს გული ალსა“ (318/4).

כעת אזכיר אותה אחת שבגללה להבה את ליבי הרסה.

”וְעַתָּה שְׁמָה אֹדִיעַ שְׂפָאִשׁ לְבִי דְלָדֵל” (325/4).

המטאפורה המקורית מורכבת משני מרכיבים: להבה שהרסה ולב. בתרגום ישנה מטאפורה דומה – במקור הלהבה היא ההורסת את הלב, ובתרגום שם האהובה פוגע בלב כאש, כלומר יש כאן רכיב נוסף – שם האהובה.

10. „...גული ჩემი ვით იწვის და ვით ენתების“ (760/2).

ליבי, על ידי מי נשרף ועל ידי מי נדלק.

”לו-אל-לב עבדו ישגיח פי-יבער וישרף” (769/2).

המטאפורה מורכבת משני מרכיבים – לב ושני פעלים נרדפים. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם כל המרכיבים המקוריים.

11. „მუნ აგრე გულსა უნთებდა ცეცხლი მცხინვარე, ცხებული“ (859/4).

הלב שלו נדלק מאש חזקה ובווערת.

”בָּלְבוֹ תֹקֵד שְׁלֵהֲבַת מִתְלַקַּחַת וְתוֹבַעַת” (869/4).

המטאפורה מורכבת משני מרכיבים – לב שנדלק ואש עם שני תיאורים. בתרגום ישנה מטאפורה כמעט זהה עם כל המרכיבים המקוריים, אך השלהבת היא הנדלקת בתרגום, ולא הלב, שנדלק במקור, והתיאור השני של האש שונה גם הוא – תובעת – האנשה של השלהבת – לעומת בווערת – תכונה פסיקלית שיש במקור.

1.1.3 סבל הוא גוף אדם שנמס :

12. „თავიდაღმა რად არ იცი, გული ჩემი რაგვარ დნების“ (895/4).

מדוע בעצמך אינך יודע כיצד ליבי נמס.

”וְאַתָּה הֲלֹא יָדַעְתָּ אֶת-לִבִּי הַמְבֻלֵּק!“ (905/4).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה שמדברת על לב שנמס, כלומר ישנה רמיזה לטמפרטורה גבוהה או אש שממיסות את הלב. בתרגום נשמרת המטאפורה של הלב, אך בהקשר שונה, כי המתרגם בוחר להשתמש במילה ” המְבֻלֵּק“, שפירושה ”שסוע“, שאין לה כל קשר עם אש. בכך נוצרת מטאפורה של לב שבור, הממירה את הלב הנמס שבמקור.

1.2 סבל הוא נוזלים

1.2.1 סבל הוא ים

13. „დედოფალი, ზღვასა შესქმს, მას რომ ცრემლი დაუღვრია“ (345/4).

המלכה יצרה ים מרוב הדמעות שירדו לה.

”וַיּוֹצֵר אֲגַם מִדְּמַעַת הַמַּלְכָּה מֵאֵין פּוּגָה“ (352/4).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה שמרכיביה העיקריים הם ים שנוצר משפע דמעה. בתרגום ישנה מטאפורה שונה במקצת – הים מומר באגם שנוצר מן הדמעות. מכיוון שאגם קטן בהיקפו מים, מוחלשת העוצמה שיש למטאפורה במקור.

14. „ქალი ატირდა ცრემლითა, ზღვათაცა შესართავითა“ (834/2).

האישה בכתה בבכי שמתמוזג עם הים.

”וַתִּשָּׂא קוֹלָהּ וַתִּרְד, עַד-הַיָּם נִמְשַׁךְ הַדְּמַעַת“ (844/2).

במקור ישנה מטאפורה עם שני מרכיבים – ים ודמעות. בתרגום נשמרים שניהם, אך המרת הפועל ומילת היחס המוצרכת ”מתמוזג עם“ שבמקור בפועל ובמילת יחס ”נמשך עד“ יוצרת תמונה שונה – במקור הים והדמעות הופכים לאחד, ובתרגום נעצרות הדמעות לפני המטרה.

1.2.2 הסבל הוא מעיין

15. „თვალთადა, ვითა წყაროს თვალი, ცრემლი ველთა მოადინეს“ (938/3).

מן העיניים, כמו מי מעיין, הדמעות משקות שדות.

”טל-עינים כמי מבווע לשדות הנה יורד“ (949/3).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת שמרכיביה הם הדמעות הדומות למי מעיין ומשקות את השדות. בתרגום יש מטאפורה שונה שבה המתרגם שומר על מרכיב אחד זהה שהוא מי מבווע וממיר את פעולת ההשקיה בכך שהדמעות יורדות אל השדות. המתרגם מרחיב את המטאפורה ומכנה את הדמעות טל-עינים. התמונה המתקבלת דומה – השקיית השדות מפורשת יותר מירידת הדמעות אל השדות, שממנה משתמעת ההשקיה.

1.2.3 הסבל הוא אגם

16. „მუნ ვარდსა წყლითა ცხელითა რწყვენ ტევრთა საგუბართა“ (993/4).

כמו ורד משקים במים חמים עד שמתמלא אגם.

”וימטר ורדם מסךר מסבכי העפעפים“ (1005/4).

במקור ישנה מטאפורה המורכבת משלושה מרכיבים – ורד שמשקים, מים חמים ואגם שמתמלא מהם. בתרגום יש מטאפורה שונה חלקית – נשמר המרכיב ”ורד“, ההשקיה מומרת במטר גשם, נוסף הרכיב המטאפורי ”סךר“ ונוספת ההנהרה ”מסבכי העפעפים“. האגם מושמט ומומר בסךר, ובסיכומו של דבר נוצרה מטאפורה שונה – על הורד יורד מטר מן העיניים, ומושמט שם התואר ”חמים“ ששימש במקור לתיאור המים.

1.2.4 הסבל הוא נהר

17. „მაგრა სდის ცრემლი თვალთაგან მსგავსად დიჯლისა დენისად“ (823/2).

אך דמעות יורדות מעיניו כמו זרימת נהר חידקל (סמל לשפע מים).

”רק-עיניו כמי חידקל נחלי דמעה תפתינה“ (832/2).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה שמרכיביה הם הדמעות ונהר חידקל. בתרגום נשמרת המטאפורה אך מורחבת במקצת, כשהדמעות עצמן מושוות לנחלים, ונוצרת משוואה מורכבת יותר מהמקור – [דמעות=נחל]=מי חידקל, לעומת דמעות=זרימת נהר חידקל, שבמקור.

1.2.5 הסבל הוא לב שבוכה :

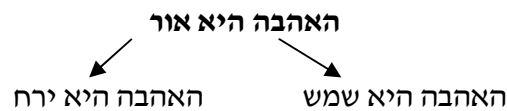
18. „შემოიქცეს, **אֲטִירֶס גּוּלִי**, **קְּלָאָצָּא אַנְאָטִירִי**“ (930/3).

הם חוזרים, גורמים לבכות ללב שכבר בכה בעבר.

”**וַיִּבְכֶּה לְבָבִים וַיִּוָּסֵף בְּסִתְרֵי מְעֻרָתָם**“ (941/3).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם לב ובכי. בתרגום נשמרת מטאפורה זהה.

כל הדוגמאות שהובאו בסעיף הזה תורגמו לעברית כמטאפורות זהות (דוגמאות 1, 7, 8, 10, 18-ו), דומות למקור (דוגמאות 2-6, 9, 11, 12, 14 ו-17) או שונות מהמקור (דוגמאות 13, 15 ו-16), אבל תמיד כמטאפורות.



2. האהבה היא אור :

2.1 האהבה היא שמש :

19. „...**შֶׁמֶשׁ, שֶׁלְּךָ שֶׁנֶּחַ, שֶׁנֶּחַ מִיֵּנָה מִיֵּנָה**“ (496/1).

השמש (פנייה), האור שלך, שמתפזר ממך.

”...**שְׁמֵשׁ, אֲרִיךְ שֶׁהִגַּחַת בְּהוֹדֵךְ**“ (503/1).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם השמש המסמלת את האישה וממנה נובע אור השמש שמתפזר. בתרגום נשמרת המטאפורה עם אותם מרכיבים.

2.2 האהבה היא ירח :

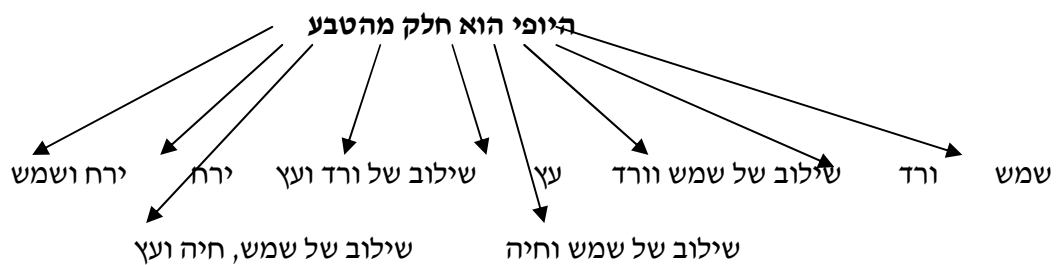
20. „...**מִיֵּנָה מִיֵּנָה חֶמֶד מִיֵּנָה חֶמֶד**...“ (623/3).

היא הייתה הירח שלי.

”**לִי-הָיָה יְפִי הַסֶּהַר**...“ (631/3).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם הירח והאהבה שמושווית איתו. בתרגום נשמרת מטאפורה זהה בתוספת הנהרה. המתרגם מוצא לנכון להסביר שהירח ככינוי לאשה משמעותו יופי.

שתי המטאפורות בסעיף הזה תורגמו כמטאפורות זהות. המטאפורה בדוגמה מס' 20 מועשרת בהנהרה עקב רצונו של המתרגם להדגיש את התפיסה שמאפיינת את תרבות המקור.



3. היופי הוא חלק מהטבע :

3.1 היופי הוא שמש :

21. „მზის-პირის მიჯნა იგი მზის, გული ვისთვისც კვდებოდა“ (475/2).

ישבה מולי היא, השמש, שלבי בגללה הולך למות.

”ומולי עלמת השמש לאשר נפשי הדאבת” (482/2).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם האהבה המשווית לשמש ולב שהולך למות. בתרגום ישנה מטאפורה מורכבת השונה בחלק ממרכיביה. כך, ”לבי שהולך למות” הופך ל”נפשי הדאבת”. המקור עמוס יותר מהתרגום – ”היא, השמש”, לעומת הנהרה שזו עלמה.

22. „მასგან ვმე ჩვენად, ვინ მზისა დაეღარებოს“ (503/2).

התקווה שלנו היא, שמשותוה לשמש.

”אך דלנו בבת-שמש להשליך עליה שבר” (510/2).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם שם גוף – נסתרת – שמשותוה לשמש. בתרגום ישנה מטאפורה מפורשת יותר – בת שמש, שהופכת את מושא המטאפורה לקרובה קירבת דם אל השמש, ומקרבת אותה אליה יותר מהמקור.

23. „მას ავთანდილ თაყვანის-სცა, ლომთა ლომმან მზეთა მზესა“ (676/1).

הוא, אריה בין האריות, השתחוה לה, לשמש בין השמשות.

”וַיִּקְדּוּ מִבְּחַר הַלֵּיִשׁ לְמֵאוֹר הַשְּׁמֶשׁוֹת” (685/1).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת שתורגמה לעברית באמצעות מטאפורה זהה, אם כי המתרגם אינו חוזר על המילים ”אריה” ו”שמש” פעמיים כפי שעושה זאת המשורר, אלא ממיר אותן בהנהרה – ”מבחר הליש”, ובמילה נרדפת – ”מאור השמשות”.

24. „...ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვენს მზიანისა ღამისად“ (826/1).

את, השמש, שנבראה כלילה מלא שמש.

”...כִּלְיֵל הַזֶּהָר, הוּי שְׁמֶשִׁי, דְּמוּדָ עֶצֶב” (836/1).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם השמש והיפוכה – הלילה, שהוא עצמו מלא שמש בזכותה. בתרגום יש מטאפורה דומה חלקית – רמת המפורשות נמוכה יותר, כי לא נאמר בתרגום שזוהר הלילה מקורו בשמש.

25. „მათ ყოვლთა შუქი ანათობს პირისა მზისა მსგავსისა“ (1536/4).

האור שלה, שדומה לשמש, מאיר עליהם (בעת שימחתם).

”וַתִּגַּהַּ עֲלֵמַת הַשְּׁמֶשׁ אֶת-בְּאֵי בֵּיתָהּ וַתִּסְף” (1550/4).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם אישה, שמצוינת בעקיפין בעזרת הכינוי ”שלה” ודומה לשמש, ואור שמאיר אנשים. בתרגום ישנה מטאפורה דומה, אך לא זהה – העלמה מפורשת יותר מ”שלה”. יתר המרכיבים נשמרו כמו במקור.

3.2 היופי הוא ורד :

26. „მუნ პირი, მსგავსი ვარდისა...“ (687/4).

ופניו, דומות לורד...

”שׁוֹשְׁנָה הָיָה מְרֵאָהּ...“ (696/4).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם ורד והפנים. בתרגום ישנה מטאפורה דומה – הורד נשמר ומתורגם כ"שֹׁשְׁנָה", מילה נרדפת, והפנים שבמקור מומרים בשם עצם כולל יותר, "מְרֵאָהוּ".

3.3 היופי הוא שילוב של שמש וורד :

27. „მაგრა ვარდსა უმზეობა გაახმოვს და ფერსა აკლებს,

ჩვენ ვერ-ჭვრეტა საყვარლისა ჭირთა ძველსა გაგვიახლებს“ (821/3–4).

אבל ורד חסר שמש יתייבש ויאבד צבע,

כשאנו לא רואים את אהוב לבנו מתחדשות הצרות הישנות שלנו.

”אף-שֹׁשֶׁן בְּאֶפֶס שְׁמֶשׁ יַחְוִיר וַיִּתְעֶה,

אי-חיות הנֶאֱהָבֶת – מְשִׁנָּה-צֶעַר לְדָוָה“ (4-3/830).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם ורד ושמש. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם המרכיבים, אך הפעלים שבמקור, השייכים לתחום הבוטניקה, יתייבש ויאבד צבע, מומרים בפעלים המהווים פרסוניפיקציה – ”יַחְוִיר וַיִּתְעֶה“.

28. „ვარდი ამას ვით იაზრებლს: მზე მომშორდეს, არ დავკნეო“ (910/1).

מדוע יחשוב הורד כך : השמש תתרחק ולא אבול.

”הָאֵמֹר יֵאמֶר הַוָּרֵד : ”בְּלִי-שְׁמֶשׁ לֹא-אֶכְמִישׁ“ (921/1).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם הורד והשמש, התרחקות השמש ונבילת הורד. בתרגום נשמרים כל המרכיבים במטאפורה זהה.

3.4 היופי הוא עץ :

29. „ვისი ჰგავს ტანი საროსა და ვისი გული — რკინასა“ (963/2).

גופו כמו ברוש וליבו כמו ברזל.

”שָׁגוּ בְרוּשׁ לְזֶקֶף, וְלָבוּ חֶזֶק מִפְּלֵד“ (975/2).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת כפולה ומרכיביה הם הגוף הדומה לברוש והלב הדומה לברזל. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים בתוספת הנהרה – ”שָׁגוּ בְרוּשׁ לְזֶקֶף“ – תוספת של הקומה הזקופה, והעצמה – הלב חזק יותר מפלד, בעוד שבמקור הוא זהה לו.

30. „ვიტა მიაგვამს ცხელსა მისი, ვით ალვისა მოარჩი ხე წნა“ (751/3).

מדוע סיפרת לי על עזיבתו של אותו אחד שדומה לצפצפה.

”אֵיךְ תִּזְכֶּיר מִסֵּעַ אֲרִזְנוֹ שֶׁבִּדְיוֹ מְכֻנָּיִם“ (760/3).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם העוזב ועץ הצפצפה. בתרגום ישנה מטאפורה זהה, אך עץ הצפצפה מומר בעץ ארז, אולי משום שהארז נזכר במקרא, והצפצפה היא מילה מודרנית, שייכתן שגפונוב לא הכיר אותה.

3.5 היופי הוא שילוב של ורד ועץ :

31. „მუნ სარო, მსგავსი ვარდისა...“ (688/1).

הברוש (פנייה), דומה לורד...

”הַבְּרוּשׁ דָּמָה לְוֶרְד...“ (697/1).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם הברוש והורד. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים.

3.6 היופי הוא ירח :

32. „გამოჩნდა მთვარე ნათლითა გარე შუქ-მინავანითა“ (401/2).

הופיע הירח המאיר ואורו מתפזר הרחק.

”וַתִּזְרַח לְבָנְתָנוּ, מִסְבִּיב זִיוָהּ זֹרְקֶת“ (408/2).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם הירח הזורח ואורו שמתפזר מסביב. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים, אך במקור יש שני מבצעי פעולה שונים – הירח והאור, ובתרגום הלבנה מבצעת את שתי הפעולות, זריחתה שלה וזריקת זיוה מסביב.

33. „ემა მიმავალი მიუბნობს, მსგავსი მთვარისა სრულისა“ (1013/1).

האביר דוהר כמו ירח מלא.

”וַיִּרְכַּב רֶכֶב וְשׁוֹחַ הַמִּזְהִיר מְלֹא יָרֵחַ” (1025/1).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם האביר הדוהר והירח המלא. בתרגום ישנה מטאפורה עם אותם מרכיבים בתוספת הנהרה היוצרת מטאפורה שונה – האביר דוהר (בלי מטאפורה) והוא מזהיר כמו הירח המלא.

3.7 היופי הוא שילוב של ירח ושמש :

34. „მეტვარისა მსგავსი, შვეწებით მზისაგან ვერ-შეფრობილი“ (320/3).

דומה לירח, ביופייה מתחרה עם השמש.

”כִּלְרַח הִיא, אֵלֶיהָ הַחֲמָה אֵינָה נִמְשָׁלֶת” (327/3).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם האהובה, שאינה נזכרת במפורש, המשווית עם הירח מזה והשמש מזה. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים, אך בעוד במקור היא מתחרה עם השמש, בתרגום יש הזחה והיא מנצחת אותה.

3.8 היופי הוא שילוב של שמש וחיה :

35. „...მზე... და პირად ლომი და ტა...“ (306/4).

דומה בגופו לאריה ובפניו לשמש.

”עֵז-כַּלִּישׁ וְכֶשֶׁמֶשׁ...“ (311/4).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם הליש והשמש המשווית לגוף ולפנים. בתרגום ישנה מטאפורה שונה, כי שני המרכיבים שלה, ליש ושמש, מתארים אותה תכונה שהיא גבורה וכוח (עז).

36. „სათმანთისა მისი მზისა მთარის ნახვა სლმსა სანა“ (670/4).

הוא, האריה, שמח לראות אותה, שעם השמש מתחרה.

”כִּי-נִכְסֹף לְרֵאוֹת פָּנֶיהָ שְׁחֲמָה נִגְדָה תִּבְלִיחַ” (679/4).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם הגיבור, המשווה לאריה, והגיבורה המשווית לשמש. בתרגום ישנה מטאפורה חסרת מרכיב אחד של המטאפורה המקורית, האריה.

3.9 היופי הוא שילוב של חיה, שמש ועץ :

37. „იბრძვის ლომი და პირად მზე, იგი ალვისაც ხეწია“ (608/4).

נלחם אריה הדומה לשמש וגופו דומה לצפצפה.

”כֹּף-אָרִי וְמוֹאֵר שֶׁמֶשׁ וְקוֹמַת בְּרוֹשׁ נִזְקַפֶּת“ (616/4).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם האריה, השמש ועץ הצפצפה. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים, אך הצפצפה מתורגמת כברוש, המוזכר במקרא ונוספת הנהרה המרחיבה את המטאפורה באמצעות פרסוניפיקציה – קומת הגיבור נזקפת כמו ברוש.

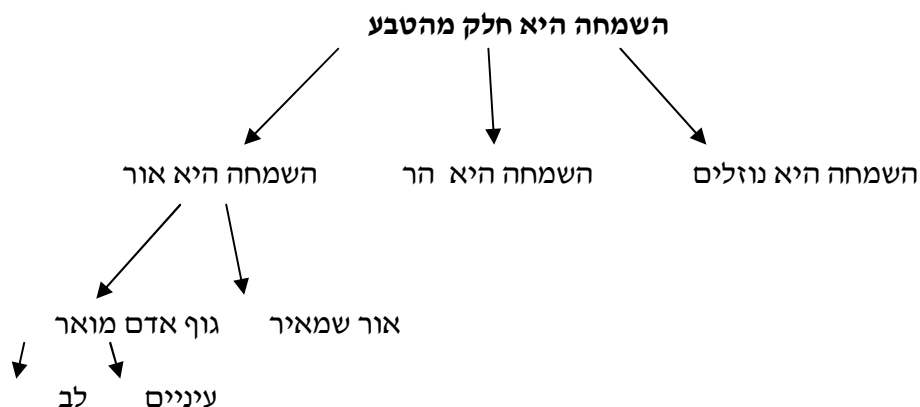
38. „ძალად ლომსა, თვალად მზესა, ტანად ვჰგვანდი ედემს ზრდილსა“ (325/3).

בכוחו דומה לאריה, עיניו כשמש וגופו כעץ גן עדן.

”רֶב-כְּחִי, פְּנֵי כְּשֶׁמֶשׁ, וְגוֹי כְּגֵן פִּוְרֵה“ (332/3).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת משלושה מרכיבים שהם הכוח, המשווה לאריה, העיניים המשווות לשמש והגוף המשווה לעץ גן עדן. בתרגום ישנה מטאפורה שונה באופן חלקי – ההשוואה לאריה מושמטת, העיניים מורחבות לכל הפנים ועץ גן העדן מורחב לגן פורה, אך מושמט היסוד המקראי של גן העדן, ונשאר היסוד הלשוני של גן כלשהו.

גם בסעיף הזה הדוגמאות תורגמו כמטאפורות זהות למקור (דוגמאות 27-32, 34 ו-37), דומות למקור (דוגמאות 22-26) או שונות מהמקור (דוגמאות 21, 33, 35, 36 ו-39), אבל תמיד כמטאפורות.



4. השמחה היא חלק מהטבע :

4.1 השמחה היא נוזלים :

39. „მსმელთათვის წყარო ღვინისა ასგან დის, მსგავსი მილისა“ (1538/3).

לאלה ששותים זורם ממאה כיוונים מעיין של יין כמו בצינור.

”לְשׁוֹתֵימֵי נְשֵׁפֶךְ כְּמִים מִמְּאָה צְנוּר הַחֶמֶר“ (1552/3).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם יין הזורם כמו מים זורמתו כמו בצינור. בתרגום ישנה מטאפורה דומה, אך מצומצמת יותר – מושמטים (מאה) כיוונים ומעיין המים, המצומצמים יחד ל”מְמָאָה צְנוּר”.

4.2 השמחה היא הר (מטאפורה לשפע רב) :

40. „შეყრით ძეს გორი თქროსა და ბალახშისა თლილისა“ (1538/2).

צוברים הרי זהב ואודם מלוטש.

”עַל-תְּלֵי זֶהָב וְאֲדָם מְלֻטָּשׁ – עַד-בְּלִי-גֶמֶר“ (1552/2).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם הר של זהב והר של אודם מלוטש. בתרגום ישנה מטאפורה זחה עם אותם מרכיבים, אך ההרים הגבוהים מוקטנים לתלים.

4.3 השמחה היא אור :

4.3.1 השמחה היא אור שמאיר :

41. „ლხინმან ბნელი განმინათლა...“ (385/3).

השמחה האירה את החושך.

”וַיֵּאֹר הַשֶּׁפֶי מֵעֶלְס...“ (392/3).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם השמחה שמאירה את החושך. בתרגום ישנה מטאפורה זחה עם אותם מרכיבים בתוספת הכינוי ”תְּשֶׁפֶי“ ההופך את החוויה לאישית יותר מבמקור.

4.3.2 השמחה היא חלק גוף אדם מאיר :

4.3.2.1 עיניים מאירות :

42. „შენ სინათლედ თვალთა ჩემთა მიჩნდე...“ (408/3).

את אור עיניי.

”הַאִירוֹת עֵינַי בְּנֶגְהַ הַנְּעִים וְהָעֶרְבִי“ (415/3).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיבה הוא אור. בתרגום ישנה מטאפורה זחה עם אותו המרכיב תוך המרת שם העצם "אור" בפועל "האירות".

4.3.2.2 השמחה היא לב מואר :

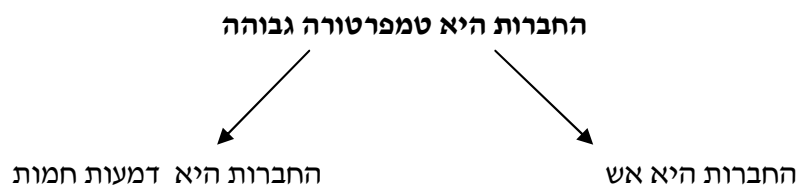
43. „რა შეხედნა, ყმასა გულმან გაუფეთქნა, გაუნათდა“ (857/1).

כשהסתכלה, הדליקה והאירה את ליבו של הבחור.

”וַיִּפְעַם לְבוֹ בְּחֹזֶק וַיֵּאֹר כְּמִבְּשָׂרִי“ (867/1).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת שמרכיביה הם ליבו של הבחור שנדלק והואר. בתרגום ישנה מטאפורה דומה חלקית – במקור יש שתי פעולות הקשורות באש ואור, "הדליקה" ו"האירה". בתרגום מושמט הפועל הראשון, ויש ויתור על החלק המטאפורי – הלב פועם בחוזקה כביטוי פיסיוლოגי, ולא מטאפורי, להתפרצות האהבה.

בסעיף הזה הדוגמאות תורגמו כמטאפורות זהות (דוגמאות 40-42) או כמטאפורות שונות (דוגמאות 39 ו-43), אבל תמיד כמטאפורות.



5. החברות היא טמפרטורה גבוהה :

5.1 החברות היא אש :

44. „მის ყმისა ცეცხლი მედეხის, ვტირი ცრემლითა ცხელითა“ (990/1).

האש שלו אלי עוברת (אותי שורפת), אני בוכה בדמעות חמות.

”בָּאֵשׁוֹ בְּעַרְתִּי, דָּמְעָתִי אֵינָה נִכְבָּשֶׁת” (1002/1).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת שמרכיביה הם הרגש שמעוררת החברות, המשווית עם האש, ודמעות חמות. בתרגום ישנה מטאפורה כמעט זהה עם אותם מרכיבים, פרט לחומן של הדמעות, שהיה קשור לאש במקור.

45. „შენი ცეცხლი ცეცხლად მომედებს” (742/1).

האש שאותך שורפת עוברת אלי (שורפת גם אותי).

”...על-מוקדיה אֶשְׁךְ אוֹתִי תִּנְיֶיךָ” (751/1).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם אש ששורפת, ומושא לשרפה, שהוא הדובר. בתרגום ישנה מטאפורה דומה עם אותם מרכיבים, אך מבצע הפעולה ומקבל הפעולה משתנים – במקור אותה אש שורפת את שניהם ובתרגום רק את הדובר. יש בתרגום גם הנהרה – ”על-מוקדיה” – המיקום הספציפי שבו מתרחשת השריפה.

5.2 החברות היא דמעות חמות :

46. „მის ყმისა ცეცხლი მედეებს, ვტირი ცრემლითა ცხელითა” (990/1).

האש שלו אלי עוברת (אותי שורפת), אני בוכה בדמעות חמות.

”בָּאֵשׁוֹ בְּעַרְתִּי, דָּמְעָתִי אֵינָה נִכְבָּשֶׁת” (1002/1).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם החברות המעוררת אש ודמעות חמות. בתרגום ישנה מטאפורה כמעט זהה עם אותם מרכיבים, פרט לחומן של הדמעות (דוגמה 44).

בסעיף הזה הדוגמאות תורגמו כמטאפורה כמעט זהה (דוגמאות 44 ו-46) או כמטאפורה דומה (דוגמה 45), אבל תמיד כמטאפורות.

הגבורה היא יצירת טבע



6. הגבורה היא יצירת הטבע (מה שהטבע ברא) :

6.1 הגבורה היא חלק מגוף האדם :

6.1.1 הגבורה היא לב הדומה לברזל :

47. „**რკინასა — ვისი გული და საროსა ტანის ჰგავს**“ (963/2).

הוא שגופו כמו ברוש וליבו כמו ברזל.

”שָׁגוּוּ בְרוֹשׁ לְזָקָף, וְלִבּוֹ חִזָּק מִפְּלָד” (975/2).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת כפולה ומרכיביה הם הגוף הדומה לברוש והלב הדומה לברזל. בתרגום ישנה מטאפורה זחה עם אותם מרכיבים בתוספת הנהרה – ”שָׁגוּוּ בְרוֹשׁ לְזָקָף” – תוספת של הקומה הזקופה, והעצמה – הלב חזק יותר מפלד, בעוד שבמקור הוא זחה לו.

6.1.2 הגבורה היא לב הדומה לסלע :

48. „**გული, გიჯობს გაუმადლე, თავი სრულად გაიკლდეო**“ (913/3).

הלב, מוטב שתחזק, את עצמך הפוך לסלע.

”לְהִמְעִיט אֲשִׁיוּ בְּמָלְל אִם-כָּלִיל לֹא-תִכְבְּינָה” (924/3).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם לב שיתחזק וסלע שהלב יהפוך אליו. בתרגום ישנה מטאפורה שונה של האש תוך השמטת אזכור מפורש של הלב.

6.2 הגבורה היא בעל חיים :

רוב גיבורי הפואמה מצטיינים במעשי גבורה והמשורר משווה אותם לאריה ולנמר כמיטב המסורת של תרבות המקור.

6.2.1 הגבורה היא נמר :

49. „**სპათა სპასპექტი, ჩაუქი, ვითა ვეფხი და ლომია**“ (57/2).

מפקד צבא הוא, מהיר כנמר ואריה.

”מֶרֶץ רַב לְשֵׁר-הַחֵיל מְנַמֵּר וְלִישׁ יַחַד!” (57/2).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם הגיבור, האריה והנמר. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים, אך הגיבור אינו מוצג כשווה לבעלי החיים, אלא כעולה על שניהם בתכונותיו.

6.2.2 הגבורה היא אריה :

50. „მას სავტანდილ თავანის-სავ, ლომთა ლომნა მზეთა მზესა“ (676/1).

הוא, אריה בין אריות, השתחוה לה, לשמש בין שמשות.

”וַיִּקַּד מִבְּחַר הַלֵּיֶשׁ לְמֵאוֹר הַשְּׁמֶשׁוֹת” (685/1).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת שתורגמה לעברית באמצעות מטאפורה זהה, אם כי המתרגם אינו חוזר על המילים "אריה" ו"שמש" פעמיים כפי שעושה זאת המשורר, אלא ממיר אותן בהנהרה – "מבחר הליש", ובמילה נרדפת – "מאור השמשות".

51. „ძალად ლომსა, თვალად მზესა, ტანად ვჰგვანდი ედემს ზრდილსა“

(325/3).

בכוחו דומה לאריה, עיניו כשמש וגופו כעץ גן עדן.

”רב-כחי, פני פֶּשֶׁשׁ, וגוי פֶּגֶן פֹּרְה” (332/3).

במקור ישנה מטאפורה המורכבת משלושה מרכיבים – הכוח, המשווה לאריה, העיניים המשוות לשמש והגוף המשווה לעץ גן עדן. בתרגום ישנה מטאפורה שונה באופן חלקי – ההשוואה לאריה מושמטת, העיניים מורחבות לכל הפנים ועץ גן העדן מורחב לגן פורה, אך מושמט היסוד המקראי של גן העדן, ונשאר היסוד הלשוני של גן כלשהו.

52. „ლომნა მიცმართე ხატაეთს, ვერვინ მიზრახავს ხრდლომასა“ (413/3).

כאריה יצאתי לסין, ואף פחדן לא יוכל להעליל עליי עלילות.

”וַיֵּצֵא עַל-סִין פְּלִיֶשׁ בְּרָצוֹן וְלֹא עַל-כָּרְח” (420/3).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה ומרכיביה הם (גבר) היוצא לדרך והאריה. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים.

53. „სსრე ქმენ, ჩემო ლომო და მჯობო ყოველთა გმირთაო“ (536/1).

כך עשה, האריה שלי, הגיבור מכל הגיבורים.

”זה-תפעל, העז פליט, הגבור בַּחְרִינוּ“ (543/1).

במקור ישנה מטאפורה פשוטה שמרכיביה הם האריה והגיבור. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים בתוספת הנהרה המסבירה שאריה פירושו גיבור – העז פליט.

54. „აღმარა ლომი და პირად მზე, იგი ალვისაც ხენი“ (608/4).

נלחם אריה דומה לשמש וגופו דומה לצפצפה.

”ჩ-არִי וּמֵאֵר שֶׁמֶשׁ וְקוֹמַת בְּרוֹשׁ נִזְקַפֶּת“ (616/4).

במקור ישנה מטאפורה מורכבת ומרכיביה הם האריה, השמש ועץ הצפצפה. בתרגום ישנה מטאפורה זהה עם אותם מרכיבים, אך הצפצפה מתורגמת כברוש, המוזכר במקרא ונוספת הנהרה המרחיבה את המטאפורה באמצעות פרסוניפיקציה – קומת הגיבור נזקפת כמו ברוש.

בסעיף הזה הדוגמאות תורגמו כמטאפורה זהה (דוגמאות 47, 49, 52-54), כמטאפורה דומה (דוגמה 50) או כמטאפורה שונה (דוגמאות 48 ו-51), אבל תמיד כמטאפורות.

5.3 המימד הטקסטואלי

באופן כללי אפשר לומר שהמתרגם הקפיד על תרגום נאמן למקור, אך כמו בכל תרגום נאלץ להיעזר באסטרטגיות תרגום כמו הנהרות ותוספות כאחד מסוגי ההנהרה, ולהתמודד עם מחסרים בדרכים שונות, כשתוספות והשמטות יכולות לשמש אותו לצורך זה (Ivir 1987). להלן נפרט את דרכי פעולתו של המתרגם תוך חלוקת הדוגמאות לאלה שמייצגות הנהרה סמנטית, הנהרה תרבותית, הנהרה של מהלך מחשבתי או הנהרה לצורך שמירה על המשקל. גם המחסרים יחולקו למחסרים סמנטיים ולמחסרים תרבותיים על פי הצעתו של דגוט (תשל"ו).

5.3.1 הנהרות ותוספות

1. הנהרה סמאנטית :

בדוגמה 1 בשורה הראשונה של המקור המשורר אומר : *זה אשר ברא את העולם בכוחו החזק* (תרגום מילולי שלי). תרגומו של גפונוב הופך את ה"כוח החזק" ל"חוזק ימינו" ומוסיף "על-מכונה" שכלל לא מופיע במקור. כך המתרגם מוסיף לשורה 5 הברות החסרות לשמירת התבנית הפואטית ולא פוגע במסר הכללי של השורה.

בשורה השביעית המשורר אומר : *תן לי רצון של אוהבים* (תרגום מילולי שלי). המתרגם מנהיר : *"פח בי אהבה נלהבת"* ומגדיר את רצון האוהבים כהתלהבות, כלומר – מוסיף רכיב סמנטי דינאמי להכללה שבמקור .

בדוגמה 11 בשורה הראשונה של המקור המשורר אומר שאת המוות לא תעצור דרך צרה או סלעית. המתרגם מוסיף ומפרט את מה שקיים במקור, כמו "מצר", "צור" ו"פחת".

בשורה השלישית של המקור המשורר אומר שבסופו של דבר האדמה תכסה את הסב ואת הנער באותה מידה, כדי להדגיש את הנאמר בשורה הראשונה. המתרגם בוחר להסביר למה בדיוק מתכוון המשורר וכותב : *"יפגיש הקבר את-הסב בנער יחד"*. במקום שם העצם הכללי "אדמה", הוא משתמש בשם העצם הספציפי " הקבר".

2. הנהרה תרבותית :

בשורה 4 רוסתוילי מכנה את עצמו משורר מְסַחֵי מְרוֹסְתוֹי. המתרגם משתמש גם הוא בשם זה בתעתיק ומסביר אותו בנספחות המצויים בסוף הפואמה – מסחי הוא תושב מְסַחְתֵי שבגאורגיה הדרומית, ובה רוסתאווי, מקום-הולדתו המשוער של המשורר (רוסתוילי 1969 : 352).

כמו כן, המתרגם ראה צורך להסביר מיהו דוד הנזכר בשורה 5 כדי למנוע הבנה שגויה – התייחסות למלך דוד המקראי המוכר יותר לקורא העברי. ההסבר בנספחות מעלה שהמשורר התכוון לבעלה השני של המלכה תמר, דוד סוסליני (שם).

בשורה 17 המשורר מזכיר את מִשָּׁה מַחְנִי. גם במקרה זה המתרגם בוחר להסביר את זהותו בנספחות בהנחה שהוא אינו מוכר לקורא העברי. מִשָּׁה מַחְנִי הוא הסופר הגאורגי בן המאה ה-12 שכתב את הרומן אֶמִיֶן בֶּן דְּרֶגֶן (שם). גיבור הרומן גם הוא מוזכר בשורה 17 וגם לגביו יש הנהרה בנספחות (שם).

בשורה 18 רוסתוילי מזכיר את שמותיהם של שְׁבִתְלִי וְעֵבְדוּל-מְשִיחַ. גם כאן נעשית הנהרה במסגרת הנספחות – שְׁבִתְלִי הוא המשורר הגאורגי בן המאה ה-12 שכתב את הפואמה עֵבְדוּל-מְשִיחַ(שם).

בשורה 19 מוזכר תְּמוּגְלִי ששר על דִּילְרֶגֶת וגם עליו נמסר מידע בנספחות. תְּמוּגְלִי הוא משורר גאורגי בן המאה ה-12, שהפואמה שלו דִּילְרֶגֶת לא הגיעה לידינו (שם).

בדוגמה 15 בשורה השנייה בתרגום נאמר: " אֶחְוָה לְךָ אֶת-אֶמְרֵ אֶפְלָטוֹן הָאִישׁ הָרֵב". באמצעות התואר " הָאִישׁ הָרֵב" מסביר המתרגם לקורא שמדובר באיש חשוב, ידען גדול. במקור אין המשורר מסביר בכלל מי זה אפלטון ואין הוא מצרף לו תואר כלשהו.

בדוגמה 18 בשורה 6 של המקור בפנייתו לטְרִיאֵל אֶבְתְּנִדִיל מכנה אותו אריה וגיבור (תרגום שלי). המתרגם בוחר להביא את הפנייה כהשוואה, הוא אומר קְעֵז פְּלִישׁ ובכך מסביר שבתרבות המקור הכינוי אריה, ליש משמעותו המטאפורית היא גיבור, אמיץ .

בשורה 16 בתרגום המתרגם כותב "בְּנִפְשֵׁנוּ הִתְקַפְּנוּדְךָ" כאשר אין שום אזכור של התקפה כלשהי במקור שאומר: אתה צבעת את הכר באדום מרוב שפיכות הדמים. קיומה של ההתקפה משתמע במקור מהעובדה שהכר נצבע באדום מרוב הדם שנשפך. בתרגום: בְּנִפְשֵׁנוּ הִתְקַפְּנוּדְךָ וְהִכַר בְּדָם צְבֻעֵנוּ.

3. הנהרה של מהלך מחשבתי:

בדוגמה 8 בשורה הראשונה המשורר אומר שהשירה היא דרגה אחת (מסוימת) של החוכמה. לעומת זאת המתרגם אומר שהשירה התחוללה מן החכמה, נוצרה ממנה, ומנהיר את כוונת המשורר ברמה הפילוסופית: הַשִּׁירָה מְאֵז מִקֶּדֶם מְחַכְמָה הַתְּחוּלְלָה.

בשורה השלישית המשורר מכנה את שומע השירה כ"אדם ראוי" (αγαθός ἄνθρωπος). המתרגם מסביר למי הוא קורא אדם ראוי, בהנהרה: " בַּעַל-דַּעַת צְלוּלָה".

בדוגמה 12 בשורה הרביעית המשורר אומר שלא המוות ולא שום דבר אחר יכולים לשלוט בלב-אדם. המתרגם גם הוא מדבר על אי יכולתו של המוות לשלוט בלב-אדם ומוסיף "לא-לאמר לְבַעַל: בּוֹאָה", ביטוי שאינו מופיע במקור, בכך הוא מוסיף משמעות נוספת לנאמר במקור.

4. הנהרה לצורך שמירה על המשקל:

בדוגמה 9 בשורה הרביעית המשורר אומר *הם אינם נקראים משוררים אם דבריהם ארוכים מדי* (תרגום שלי). המתרגם מוסיף את המילה "גֶבֶר" שאינה מופיעה במקור: *אֶךְ-פִּיטוֹן לֹא-קָרָא-גֶבֶר, אִם-שִׁירוֹ מִפִּכָה-רָע.*

בדוגמה 18 בשורה 5 במקור אֶבְתַּנְדִּיל עוֹנָה וברור למי מהקשר. לעומת זאת בתרגום המתרגם אומר אֶבְתַּנְדִּיל עֲנָה לַגֶּבֶר וַיִּבְיַע אֶמְרֵי-יָפִי, כלומר מוסיף את המילה "לגבר" שאינה במקור וכך מוסיף עוד שלוש הברות לשורה. כנראה, התוספת משרתת את מטרתו של המתרגם לשמור על משקל הכולל 15 הברות (גפונוב 1969).

בשורה 17 בתרגום טְרִיאֵל נזכר **לפתע**, תוספת של המתרגם. אין במקור שום רמז לפתאומיות של ההיזכרות שאירעה. גם כאן המילה מוסיפה שלוש הברות לשורה ועוזרת למתרגם לשמור על 15 הברות.

5.3.2 מחסרים

1. מחסרים סמנטיים:

בדוגמה 2 בשורות 6-7 של המקור המשורר מזכיר פעמים את שפתו – הגאורגית (საქართველო). כוונתו בתרגום מילולי שהמשורר יתקשה בגאורגית, יקצר את השפה הגאורגית, כלומר לא ימצא מילים מתאימות. כוונתו של המשורר כללית - הוא מתייחס לאו דווקא לגאורגית אלא ליכולת הדיבור בכלל, בלי קשר לשפה מסוימת. כלומר, הגאורגית במקרה הזה היא מילה כוללת ליכולת הביטוי בכל שפה שהיא. המתרגם לא יכול לפעול כך, אין לו אפשרות להזכיר שפה כלשהי בכוונה דומה לזו של המשורר, כי זה לא מקובל בעברית. לכן הוא בחר בשורה 6 להתעלם מאזכור השפה ומהסברים הכרחיים, ולדבר באופן כללי יותר (פְּאֶשֶׁר נִכְשֵׁל בְּאֶמֶר) ובשורה 7 בחר להשתמש בביטוי *לא-גִּישִׁים קִנְצִי לְזִמֶּר* בלי שום זכר לשפה.

בדוגמה 6 בשורה השלישית במקור ישנה חזרה לקסיקלית על המילה "საქართველო" (דְּצוֹנְבָה) שמושמטת בתרגום. ההסבר לכך הוא מחסר במילה. אין בעברית מילה מקבילה לשורש הגאורגי "דְּצוֹנְבָה", לכן גפונוב השתמש בצירוף הכבול "לתת דופי" שקרוב ביותר למשמעותה של המילה המקורית. על פי הגדרתו של דגוט (תשל"ו) מדובר במחסר סמנטי.

בדוגמה 14 בשורה הראשונה המשורר משתמש במילה אחת שפירושה "איש אוהב", "חבר אוהב". בתרגום הוא הופך פשוט ל"איש" כי אין בעברית מילה אחת שמעבירה את המשמעות המדוייקת של המילה המקורית: "אִישׁ בְּדֶרֶךְ מְשֻׁלְשֵׁת יְגֻלָּה אֶהְבֵּתוּ".

2. מחסרים תרבותיים :

בדוגמה 16 פֶּטְמֶן מסבירה מיהו העם ששמו בגאורגית כְּדָגִ'בִי. פירוש המילה "קוסם, שד, רוח". אין מילה יחידה בעברית שמעבירה במלואה את משמעות המילה המקורית. המתרגם בחר לקרוא להם בשמות שונים כמו "שֵׁדִים", "אַנְשִׁים לְמוֹדֵי-קְשָׁף", "הָרוּחַ". על פי הגדרתו של דגוט (תשל"ו) מדובר במחסר תרבותי.

בדוגמה 17 בתרגום לא נמצא שמו של הכלי המוסיקאלי בוקי המופיע במקור בשורה 6, המתרגם המיר אותו בכלי נגינה אחר, חצוצרה, המוכר לקורא העברי.

בשורה 6 המשורר מזכיר את פוֹסְנִי – כינוי לזמרי רחוב. המתרגם משמיט את המילה בלי לפגוע במשמעות המשפט ואינו מזכיר זמרים בבית הזה.

בשורה 14 המשורר מציע שכל מי שמתחתן כדאי לו שיערוך חתונה כזאת. ההצעה הזאת דומה לברכה שבה מברכים את האנשים שיזכו בדברים טובים. בתרגום ההצעה הזאת הפכה למשפט תיאורי כללי "וְתִהְיֶה כִּיד הַמְלֶךְ הַחֲתָנָה מְהֻלָּה". על פי הגדרתו של דגוט (תשל"ו) מדובר במחסר תרבותי.

5.4. המימד הסוציו-תרבותי

הפואמה של רוסטוילי משקפת את מירב הערכים של תרבות המקור. ערך עליון וחשוב ביותר למשורר הוא האמונה באלוהים, לכן הוא בחר לפתוח את יצירתו בדברי תודה לבורא העולם. בדוגמה מס' 1 בפתיחה לפואמה המשורר פונה לבורא העולם בתפילה ובדברי שבח ותודה, ובכך מייצג את אמונתו של העם באל שמגן עליו ונותן לו כוח להתקיים. משורר נוצרי פונה לבורא העולם במילים: אל יחיד, מה שוודאי מדבר אל ליבו של המתרגם היהודי שמכיר היטב את המקרא ומאמין בה' אחד. לכן אין שפה שמתאימה יותר משפת המקרא כדי להעביר את רוח הפתיחה של הפואמה: " אל יחיד, אֵתָה יְצַרְתָּ כָּל-צוּרָה הַמְצַטֵּיֶרֶת" (נספח א', דוגמה מס' 1). גם בתרגום אמונת המשורר מודגשת, בעיקר עקב שימוש בשפת המקרא שמוכרת לקורא העברי בראש ובראשונה כשפת התפילה.

כאיש משכיל ביותר בזמנו רוסטוילי מביע את דעתו על השפה והשירה. הוא מדגיש את מקומן המרכזי בתרבות הגאורגית ומחדד כמה ממאפייניה ותכונותיה של השירה, כפי שהוא רואה אותה. כך בדוגמה מס' 2 הוא מסביר על דרך השלילה מהם מאפייני משורר אמיתי. בעקבותיו פעל גם המתרגם שהעביר את ההסברים שבמקור:

מְשׁוֹרֵר לֹא-קָרָא-גֵבֶר כִּי-יִמְעִיט וַיִּגִּידֵם,

לֹא-יָבֹא בֵּין-אֲנָשֵׁי-פִיט, מִכֶּסֶם לֹא-יִסְגִּידֵם.

בהמשך הפואמה המשורר חוזר לנושא הזה ובדוגמה מס' 8 כל השורות הן הסבר נוסף למקומה המיוחד של השירה בתרבות המקור. כבר בשורות הראשונה והשנייה המשורר מגדיר את השירה כרמה גבוהה של חוכמה עד כדי היותה אלוהית. השירה מביאה תועלת לכל שומעיה, אך יחד עם זאת לא כל אדם יכול להבינה, אלא רק אדם ראוי. בשורה הרביעית המשורר מציין את המאפיין החשוב ביותר של השירה – היכולת לומר דברים רבים בקצרה. הבית כולו מבטא את חשיבות המילה והשפה בתרבות הגאורגית. רעיון זה נשמר באופן מלא גם בתרגום. דוגמה מס' 9 היא סיכום של כל הנאמר על השירה, כאשר בשורה האחרונה המשורר שב ומדגיש את חשיבות הלקוניות בשירה. בדומה לדוגמה הקודמת, גם כאן מודגשת חשיבות השפה בכלל, והשירה בפרט, בתרבות הגאורגית, הן במקור והן בתרגום. בדוגמה מס' 3, בסוף הפואמה המשורר מסכם את מחשבותיו ומזכיר את גדולי המשוררים והמלכים של תקופתו ושל התקופה שקדמה לו. בכך הוא מכיר בהם כעמודי התווך של התרבות הגאורגית ואולי גם מביע תקווה להצטרף אליהם בזכות הפואמה שכתב. בתרגום הוזכרו כל השמות הללו. המתרגם בחר להסביר בקצרה על כל אחד מהם בנספחים, ובכך הציג את גדולי התרבות הגאורגית בפני הקורא העברי.

ערך נוסף התופס מקום מרכזי בתרבות המקור הוא האהבה. בדוגמה מס' 7 המשורר הציג שני רעיונות חשובים: הראשון, האהבה היא תופעה שלא ניתן להסבירה אלא להרגיש ולחוות. השני, אהבה אמיתית היא לא זימה אלא רגש עמוק של אוהבים שסובלים מרחוק. שני הרעיונות נשמרו במלואם בתרגום. בדוגמה מס' 19 הוצגו שלושה סוגי אהבה – אהבה שלא סובלת בגידה, אהבה שסולחת ואהבה שמגנה – אלה ערכים חשובים ביותר של תרבות המקור הבאים לידי ביטוי בשיחה הזאת. גם כאן נשמרו בתרגום כל היסודות הרעיוניים שבמקור.

בתחילת הדוגמה מס' 6 המשורר מפתח רעיון שלפיו כל אדם צריך לעשות את מה שהוא מיטיב לעשות – הפועל צריך לעבוד היטב, הלוחם להלחם כגיבור והמאוהב לאהוב ולראות את הרגש גם אצל אחרים, ובמשפט האחרון מביא את הקורא למסקנה שמצד אחד אין האדם צריך לאפשר למישהו ללעוג לו, ומצד שני הוא עצמו לא צריך ללעוג לאחר.

הפועל יפעל בַּיָּזַע, הַלּוּחַם יִרְבֶּה קָרֵב,

מְאוֹהֵב יֵאָהֵב בְּאוֹמֶן, בְּנַפְשׁוֹ יוֹסֵף שָׂרֵב,

בְּאַחַר אֵל-תֵּן-דּוֹפִי וְגַם הוּא לֹא-יִחַרְף.

שלוש השורות האלה מביעות את אחד הערכים המרכזיים בתרבות המקור שהוא כבוד האדם. הן דוגמה לתפיסה התרבותית שלפיה תפקידו של המאוהב הוא גם להיות גיבור שמגן על אהבתו ועל אהובתו וכך שני הערכים, האהבה והגיבורה, אינם ניתנים להפרדה. הרעיון המקורי נשמר בתרגום, מלבד בשורה השלישית שלו, שם נאמר שאם לא תיתן דופי באחר גם אתה בעצמך לא תחרף, וזה לא מה שכתוב במקור.

המשורר מעלה את נושא הגבורה פעמים רבות, מה שמעיד על חשיבותו. כך, בדוגמה מס' 10 המשורר, ובעקבותיו גם המתרגם, מסביר שאין טעם לבכות בעת צרה. מה שכתוב מלמעלה יקרה בכל אופן, והבכי לא יעזור. הדבר היחיד שנשאר לאדם לעשות הוא להתמודד באומץ לב ובגבורה. בדוגמה הזאת משתקפות מצד אחד אמונתו של העם בכוח עליון, ומצד שני נכונות להתמודד עם כל הקשיים בגבורה ובקור רוח. רעיון זה זוכה לפיתוח נוסף בדוגמה מס' 11. המשורר מדגיש שכולם שווים בפני המוות ואיש לא יעצור אותו או יתחמק ממנו. לכן הזמן שהוקצב לאדם ראוי שינוצל למעשי גבורה, כדי שלא יהיה לו במה להתבייש, גם אם המעשים יגרמו למותו. הדוגמה משקפת ערך מרכזי בתרבות הגאורגית – שמו הטוב של אדם הוא הדבר היקר ביותר שיש לו, ועדיף לו למות מאשר לחלל אותו. המתרגם העביר את הרעיון הזה במלואו.

הגבורה הולכת יד ביד עם חברות ואחוות אחים. דווקא חברות גורמת לגיבורי הפואמה לגלות את מיטב תכונותיהם ולהילחם למען הזולת. בדוגמה מס' 14 המשורר מביא שלושה תנאים הכרחיים לחברות אמיתית: קירבה ואי יכולת להיפרד, נתינה ללא קנאה בתוספת הרבה דברי שבח, ועזרה אפילו אם היא דורשת מאמצים גדולים. תנאים אלה, המפורטים היטב הן במקור והן בתרגום, משקפים את הערכים התרבותיים בגאורגיה ומראים כיצד נראה ומתנהג חבר אמיתי. בדוגמה מס' 18 מוצגת שיחה שהיא התחלה לידידות מופלאה בין שני הגיבורים, דוגמה לנכונות לעזור ולתת יד בעת צרה. ערך תרבותי זה נשמר בתרגומו של גפונוב.

בדוגמה מס' 15 המשורר ממשיך לפתח את הרעיון ומדגיש את מה שמזיק לא רק לחברות אלא לאדם בכלל ובכך הוא גולש מעבר לגבולות התרבות המקורית עם אמירה אוניברסאלית: "אוי לְגוֹ מִתְּךָ וְשִׁקְרָה וְלִנְפֶשׁ אֲחֵרִי". המשורר מציג את הדברים כאילו הם ציטוט מדבריו של אפלטון, אבל למעשה זהו פסבדו-ציטוט, כפי שהסביר גפונוב בהרצאתו בלנינגרד. העובדה שרוסתוילי משתמש בשמו של הפילוסוף כדי להביע את דעתו מראה ששמו היה מוכר לא רק למשורר, אלא גם לקוראיו המשכילים (Gaponov 1969 : 175) ומעידה על מעמדו של אפלטון בתרבות הגאורגית באותה תקופה, שגרם למשורר לניחוס לו אמירה שלו עצמו.

רעיון אוניברסאלי נוסף הובע בדוגמה מס' 5 – קנאה וריב בתוך המשפחה עלולים להתעורר בעקבות הירושה של הסב. זוהי אחת הדוגמאות המתייחסות לאופי האנושי. בדוגמה נוספת, מס' 12, המשורר גולש לעולמו של אדם ומצייר תמונה של לבו הצמא לשמחה ושעשוע, אותו לב ששום אדם ושום דבר לא יכול לשעבד. כאן המשורר חורג מגבולות התרבות שלו ומביא תמונה פסיכולוגית של תכונות האדם באופן כללי. אותה תמונה בדיוק צייר המתרגם בתרגומו.

הרעיון המרכזי בדוגמה מס' 13 הוא שכל מה שאדם משיג בקלות אינו בעל ערך, לעומת הדבר שבשביל להשיגו היה צריך לעבוד קשה. חוכמת החיים הזאת קשורה ליחסים בין גבר ואישה

בתרבות הגאורגית בכלל ובאופייה האידיאלי והנערץ של האישה בפרט. אישה שקל להשיגה מאבדת מכבודה, להבדיל מאישה בררנית ששומרת מרחק מן הגברים. המתרגם שמר על הערך התרבותי הזה במלואו.

למרות ההיסטוריה המורכבת של מלחמות אין סופיות ותקופות קשות של כיבוש, העם הגאורגי היה ונשאר עם ששואף לאושר ושמחה. לכן הקדיש המשורר פרקים מיוחדים לתיאור שתי החתונות של גיבוריו הראשיים בסוף הפואמה. בדוגמה מס' 17 הוא מתאר את חתונתם של טריאל ונסטן-דרגין הנערכת כמיטב המסורת הגאורגית, שמחה שמלווה בשירים וריקודים, מאכלים, שתייה, אורחים ושפע של מתנות, אמירת דברי הלל לכבוד החתן והכלה. כאן אמר המשורר, ובעקבותיו גם המתרגם, את המשפט מהשורה השלישית שמסביר את חשיבות המסורת הזאת עבור העם כולו: " ונתסח שמחת האשר מלבם את-האסון" (נספח א). יש כאן תיאור של שפע מתנות, ברכות, איחולים ומוסיקה מסורתית. וכל זה בחברת האנשים היקרים ביותר מהמשפחה ומהחברים:

ויבא פסי המלך להושיב את-דידיו,
וישא העם לשנים תשבחות פלנגידיו (שם, שורות 9-10).

סיפור הצייד שבדוגמה מס' 4 הוא מאפיין תרבותי נוסף של חיי האצילים ובית המלוכה של המאה ה-12. המשורר מצייר תמונה מדויקת של ציד כפי שהיה מקובל בזמנו בקרב האצילים. המתרגם משחזר את הסיפור תוך שמירה על פרטי פרטים והקורא העברי מקבל את התמונה המלאה במגוון צבעיה. תוך כדי התיאור מתגלה תמונה של טבע עשיר במגוון בעלי חיים שאת כולם הזכיר המתרגם בעקבות המשורר:

אין-מספר לרב הצייד שלהם הכינו צלע:

שם-יעל, צבי ועפר, ערודים ואילות-סלע (שם, שורות 9-10).

בדוגמאות שהובאו לעיל הוצגו מירב הערכים של תרבות המקור. המתרגם העביר את דבריו של המשורר בנאמנות רבה תוך שמירה על כל הפרטים והמאפיינים של התרבות.

להלן מוצגת טבלה שמסכמת את ניתוח הדוגמאות בפרק הנוכחי:

הרמה הסוציו-תרבותית	הרמה הטקסטואלית			הרמה הפואטית			הרמה הלשונית			מס'	
	מחסרים	הנהרות	נאמנות למקור	תרגום מטאפורה	חריזה	התבנית הפואטית	זיקה ללשון התנ"ך	לקסיקון	תחביר או דקדוק		הגאים
ישנה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה	ישנה	ישנה	ישנה התאמה	ישנה התאמה	1

התאמה						חלקית		התאמה	חלקית	חלקית	
ישנה התאמה	מולא	אינן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה	ישנה התאמה חלקית	אין התאמה	2
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה	ישנה התאמה	ישנה התאמה חלקית	ישנה חלקית	3
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה התאמה חלקית	ישנה חלקית	4
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה התאמה חלקית	ישנה חלקית	5
ישנה התאמה	נשאר	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה	ישנה התאמה	אין התאמה	6
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	יש התאמה	ישנה	ישנה התאמה	אין התאמה	אין התאמה	7
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה	ישנה התאמה	ישנה חלקית	8
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה חלקית	אין התאמה	אין התאמה	9
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה חלקית	ישנה חלקית	10
ישנה התאמה	מולא	אינן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה	ישנה התאמה חלקית	אין התאמה	11
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה	ישנה	ישנה התאמה חלקית	אין התאמה	ישנה חלקית	12
ישנה התאמה	נשאר	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה חלקית	אין התאמה	13
ישנה התאמה	מולא	אינן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה	אין התאמה	אין התאמה	14
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה	ישנה התאמה	יש התאמה	ישנה חלקית	15
ישנה התאמה	נשאר	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	אין התאמה	ישנה	ישנה התאמה	אין התאמה	ישנה חלקית	16
ישנה	נשאר	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה	ישנה	ישנה	אין	ישנה התאמה	17

התאמה						חלקית		התאמה	התאמה	חלקית	
ישנה התאמה	מולא	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה	אין התאמה	אין התאמה	ישנה התאמה חלקית	18
ישנה התאמה	נשאר	ישנן	ישנה	ישנו	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה	ישנה התאמה חלקית	ישנה התאמה חלקית	ישנה התאמה חלקית	19

סיכום ומסקנות

מניתוח הדוגמאות שנבחרו עולה סגנון התרגום. בסעיף 4.2.1 ניתן הסבר על סגנונו של רוסטוילי ועיקר מאפייניו. גפונוב גם הוא יוצר סגנון תרגום ייחודי משלו שבחלקו מתאים לסגנונו של המשורר. בעקבותיו עשה המתרגם שימוש הן בלשון הספרותית הגבוהה והן בהפרבולה לתיאור כוחם הפיזי והנפשי של הגיבורים ויופיים החיצוני. מאותה סיבה המתרגם מרבה להשתמש בביטויים פיגורטיביים, גם בעקבות המשורר וגם ביוזמתו שלו. בנוסף, המתרגם לא ויתר על אף מטאפורה ותירגם כל אחת מאלה שנבדקו תרגום מטפורי. כתוצאה מכך, גם סגנונו של גפונוב מגוון ומקושט במאפיינים שיריים רבים. מבחינה צורנית, במימד הפואטי, גפונוב שומר על הז'אנר של היצירה בעזרת שמירה קפדנית על החריזה. זה היה היעד המרכזי שלו שקדם בחשיבותו לשמירה על המשקל המקורי, שאינו אופייני לשפה העברית.

יחד עם זאת התרגום משקף מאפייני סגנון ייחודיים של המתרגם, הקשורים הן לשפת המטרה והן לאילוצי הידע האישיים שמתוכם פעל גפונוב. השימוש בשפת המקרא הוא הכלי הסגנוני העיקרי של המתרגם. שליטתו ברובד הזה של הלשון אפשרה לו לזהות פרטים לשוניים וסגנוניים ביצירה, שניתן היה להבין ולתרגם בהקשר של הטקסט ואוצר המילים המקראי. המתרגם היה בין ראשוני החוקרים בתרבות המקור שלא רק זיהה את הקשר בין היצירה לתנ"ך, אלא גם עשה בו שימוש רחב לצורך התרגום. לצד השימוש בשפה הגבוהה בעלת הסממנים הארכאיים המובהקים, גילה המתרגם גם חדשנות ויצירתיות בנטייתו להמציא מילים חדשות תוך שילוב שורשים קיימים ותבניות קיימות בדרך מקורית, מה ששוב מעיד על ידע רב בשפת המטרה ויכולת ליצור סגנון מיוחד משלו.

השילוב של שימוש באלמנטים של לשון מקרא, לשון גבוהה ולשון מומצאת כמאפיינים המוכתבים על-ידי נורמות מביא למסקנה שמבין ארבעת הדגמים שמציע צורן (1992: 296), מדובר כאן בדגם השלישי, שהוא תרגום רפרודוקטיבי עם בחירה במודל אפיגוני. אמנם התרגום כולו הוא מבחינת יש מאין, משום שכאמור לעיל המתרגם לא הכיר תרגומים קודמים של טקסטים קלאסיים כלשהם לעברית. עם זאת, כנראה, משום שגפונוב פעל תחת אילוצים דומים לאלה שהמתרגמים לעברית מתקופת ההשכלה וההולכים בעקבותיהם פעלו בהשפעתם, ניתן להתייחס לסינתזה הסגנונית שהוא הגיע אליה ושדבק בה בעקביות מוחלטת לאורך כל היצירה הגדולה והמסובכת כאל מה שמכנה צורן

בשם תרגום רפרודוקטיבי עם בחירה במודל אפיגוני. למעשה, יש כאן שימוש בדגם אפיגוני, כלומר מעשה חיקוי, שבתקופת הכנת התרגום כבר נחשב לנורמת כלח שמתרגמים אחרים של טקסטים של שירה ודרמה קלאסית לעברית משפות אחרות כבר ויתרו עליה ופיתחו דגמים חדשים, הנוטים יותר לעשות שימוש ביסודות מלשון הדיבור העברית המודרנית (בן-שחר 1996, עמית-כוכבי 2006).

המאפיינים הסגנוניים של התרגום מפוזרים במידה שווה על פני הדוגמאות שנבדקו ולא נמצאו חלקים בודדים שבהם נעשה שימוש רק באחד מהאלמנטים, אלא הם כולם יחד משתזרים זה בזה.

מטרת העבודה הייתה לבחון כמה היבטים סגנוניים וספרותיים של תרגומו העברי של גפנוב לאפוס הלאומי הגאורגי *ענטה עור הנמר* בהשוואה למקור.

במימד הלשוני ההבדלים העקרוניים בין השפה הגאורגית והשפה העברית לא אפשרו לשמור על מספר ההגאים הסופיים בכל שורה, כמו במקור, ונעשו בתרגום שינויים דקדוקיים. בעקבות סגנונו העשיר של המשורר, המתרגם השתמש בלשון פיגורטיבית ומקושטת גם במקרים שלא נעשה בה שימוש במקור. כל המטאפורות שנבדקו בניתוח ההשוואתי, נשמרו כמטאפורות גם בתרגום.

המתרגם גילה עקביות בשמירה על מאפיינים של תרבות המקור והסתייע בהנהרה ובהסבר התופעות המאפיינות אותה ובמסירת מידע על נציגיה שאינם מוכרים לקורא העברי, ולא נמצאה כל השמטה של מאפיין תרבותי כלשהו.

הלקסיקון שהמתרגם השתמש בו גדוש במילים ארכאיות ובציטוטים מן המקרא, שנעשה בהם שימוש לרוב על פי בחירת המתרגם ולא בעקבות מה שקיים במקור. הדבר אפשר לו לשמור על משלב גבוה, בדומה לסגנון המקור.

במימד הפואטי שמר המתרגם בעקביות על החריזה על פי הדגם המשמש במקור בכל הדוגמאות שנבדקו, אך שמר על המשקל רק ב-34% מהמקרים.

במימד הטקסטואלי המתרגם בחר להנהיר את מאפייני התרבות המקורית בכל המקרים שנבדקו גם כאשר היה צורך להוסיף מילה או שתיים בגוף התרגום או הערה שלמה בנספחות. בנוסף, המתרגם התמודד עם מחסרים סמנטיים ותרבותיים תוך נאמנות לתוכן, לסגנון ולמבנה הפואמה. בעקבות הניתוח שנעשה ניתן להסיק שהתרגום גילה אדקוויטיות ברמת המקור בעוד שברמת המיקרו יש הבדלים מהותיים בין המקור לתרגום.

עבודת תזה זו עשויה לתרום לחקר התרגום בשלושה רבדים משלימים - ברובד הספציפי היא מתמקדת בפואמה שתורגמה מגאורגית לעברית והיא, כנראה, המחקר הראשון בתחום התרגום בין שתי שפות אלה בכלל. ברובד הכללי זהו מחקר על תרגום שירה קלאסית לעברית, נושא שלא נחקר הרבה בישראל, והוא עשוי לתרום גם לתחום זה, והוא גם מחקר על נורמות התרגום לעברית בז'אנר של השירה, תחום שטרם נחקר וראוי לפיתוח נוסף.

נושאים אפשריים למחקרי המשך - ראשית, יש עניין להרחיב את יריעת המחקר ולבדוק את היצירה כולה, במקור ובתרגום. שנית, נושא חידושי הלשון של המתרגם טופל במידה מצומצמת בעבודה זו, ויש מקום לפתחו. שלישית, התמקדתי בעבודה זו בזיקתו של המתרגם ללשון המקרא אך "בתהליך התגבשותה של העברית המודרנית יוחסה ערכיות סגנונית גבוהה לפריטים מקראיים או משנאיים, בלא עקביות; מה שהיסטורית היה מסודר בזה אחר זה הסתדר עתה זה בצד זה" (ויסברוד, 2007: 196). לכן יהיה מעניין לבדוק איזה שימוש עשה המתרגם בלשון המשנה, וכיצד שולבו יסודות מרובד היסטורי זה של העברית עם יסודות מרבדים אחרים שבהם עשה המתרגם שימוש.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

რუსთაველი, შოთა (Rustaveli, Shota), *ვეფხისტყაოსანი*. (გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1966).

רוסתווילי, שותა (1969). *עוטה עור הנמר*, תרגום בוריס גפונוב, ערך אברהם שלונסקי (חדרה): ספרית פועלים ומפעלי נייר).

מחקרים ומאמרים

ავალიანი, ლადო (Avaliani, Lado) (1990). „ვის შეუძლია „ვეფხისტყაოსნის“ ღირსეულად თარგმნა?“, *ქართული მწერლობა*, 148–151.

გეგეშიძე, ვანო (Gegeshidze, Vano) (2004). „ნუ ვედავებით რუსთაველს!“, *ლიტერატურული საქართველო*, 2.

კუპრავა, ვახტანგ (Kuprava, Vachtang) (1988). „გვაქვს თუ არა ღირსეულად თარგმნილი „ვეფხისტყაოსანი“?“, *კრიტიკა* 3, 5–14.

ნოზაძე, ვიკტორ (Nozadze, Victor) (1963). „ვეფხისტყაოსნის ღმრთისმეტყველება“, პარიზი.

თაბორიძე, მარიამ (Taboridze, Mariam) (1992). „ბიბლიური პარალელები ვეფხისტყაოსანში“, *სკოლა და ცხოვრება* 11, 51–61.

თავდიშვილი, მურმან (Tavdishvili, Murman) (1992). „ზოგი ბიბლიური მოტივი „ვეფხისტყაოსანში“, *რელიგია* 8, 89–93.

ვარდანაშვილი, ლუარსაბ (Vardanashvili, Luarsab) (2000). „შოთა რუსთაველის დაბადების თარიღის გამო“, *საქართველოს რესპუბლიკა* 218–219, 8.

Барамидзе, Александр (Baramidze, Alexander) (1977). "Вступительное слово к переводу "Витязя в тигровой шкуре", издательство "Мерани", Тбилиси, 7-12.
Гапонов, Борис (Gaponov, Boris) (1969). "Библейские мотивы в творчестве Руставели", *Известия АН ГССР* 2, Тбилиси, 174-180.

Катала, Жан (Katala, Jan) (1966). "Блистательный вклад", *Огонек* 38, 25.

Менабде, Леван (Menabde, Levan) (1976). "Руставели в зарубежной литературе", *Литературная Грузия* 10 (издательство ЦК КП Грузии), 70-73.

Толстой, Алексей (Tolostoi, Alexei)(1966). "Близкое, свое", *Огонек* 38, 9.

באראמידזה, אלכסנדר (1969). "על שותא רוסתוילי ויצירתו", מסה על התרגום של עוטה עור הנמר לעברית, תרגם בוריס גפונוב (חדרה : ספרית פועלים ומפעלי נייר), 369-353.

בן-שחר, רינה (1990). *סגנון הסיפורת : הלשון הסגנון ולשון הסיפורת* (תל-אביב : האוניברסיטה הפתוחה).

בן-שחר, רינה (1996). *הלשון בדראמה העברית : הדיאלוג במחזה העברי המקורי והמתורגם האנגלית ומצרפתית, 1975-1948* (תל-אביב : הקיבוץ המאוחד).

גפונוב, בוריס (1969). "אל הקורא העברי", בתוך : *עוטה עור הנמר* (חדרה : ספרית פועלים ומפעלי נייר), XIII-XI.

גפונוב, דב (1970). "..." והנה פרח מטה אהרון" (על המשמר", 20.04.1970), 12.

גפונוב, דב (1983). *מכתבים מעבר לקאוקאז*, ערוכים ומוערים בידי שלמה אבן-שושן (תל אביב : עם עובד).

דגוט, מנחם (תשל"ו). "המחסר הסימנטי כבעיית תרגום מאנגלית לעברית", בתוך *כלשון עמו : אסופת מאמרים בבלשנות שימושית, מוקדשת לחיים רבין במלאות לו ששים שנה*, ערכו רפאל ניר ובן-ציון פישלר (ירושלים : המועצה להנחלת הלשון), 43-36.

דגוט, מנחם (1974). "ה"מטאפורה" כבעיה מיוחדת בתרגום, הספרות, כרך א' (תל-אביב): אוניברסיטת תל-אביב, 120-135.

ויסברוד, רחל (1992 א'). "היחסים בין לשון הסיפורת המתורגמת הרשמית והלא-רשמית בשנות ה-60 וה-70", בתוך: העברית שפה חיה, קובץ מחקרים על הלשון בהקשריה החברתיים-תרבותיים, ערכו עוזי אורנן, רינה בן שחר וגדעון טורי (חיפה: אוניברסיטת חיפה), 255-246.

ויסברוד, רחל (1992 ב'). "הפואטיקה המוצהרת של התרגום הספרותי לעברית בשנות ה-60 וה-70", דפים למחקר בספרות 8, 333-358.

ויסברוד, רחל (2007). לא על המילה לבדה, סוגיות יסוד בתרגום (רעננה: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה).

זנדבנק, שמעון (1972). מבוא, אנתולוגיה אנגלית: לקט שירה מן המאה העשירית עד היום (ירושלים ותל-אביב: שוקן), 5-17.

טורי, גדעון (1977). נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1930-1945 (תל-אביב: מכון פורטר ומפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור).

יאקובסון, רומאן (1986). "על כמה אספקטים בלשניים של התרגום", בתוך מבחר מאמרים, ערכו איתמר אבן-זהר וגדעון טורי (תל-אביב: המכון לפואטיקה וסמיוטיקה על שם פורטר, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד), 138-166.

יפה, א. ב. (1966). א. שלונסקי המשורר וזמנו (מרחביה: ספרית פועלים/ כתבים הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר).

ניר, רפאל (1993). דרכי היצירה המילונית בעברית בת-זמננו (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה).

סקר, זהר (1992). "למעמדה של הלשון השירית כלשון מובחנת: אופני הפעלה משניים של סימנים לשוניים כמקרה מבחן", בתוך: העברית שפה חיה, קובץ מחקרים על הלשון בהקשריה החברתיים-תרבותיים, ערכו עוזי אורנן, רינה בן שחר וגדעון טורי (חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה), 211-232.

עמית-כוכבי, חנה (2006). "תרגומים מן השירה הערבית הג'אהלית הקדומה לעברית: המצאי ודרכי התרגום", בתוך: העברית שפה חיה, קובץ מחקרים על הלשון בהקשריה החברתיים-תרבותיים, כרך ד', ערכו עוזי אורנן, רינה בן שחר וגדעון טורי (חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה), 360-345.

צורן, גבריאל (1992). "איך עושים תרגום חי משפה מתה? בעיות בתרגום שירה יוונית עתיקה לעברית", בתוך: העברית שפה חיה, קובץ מחקרים על הלשון בהקשריה החברתיים-תרבותיים, ערכו עוזי אורנן, רינה בן שחר וגדעון טורי (חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה), 283-300.

שביט, עוזי (תשמ"ח), מחקרים על אברהם שלונסקי ויצירתו, כרך א' (תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, מכון כץ לחקר הספרות העברית).

שלונסקי, אברהם (1969). "בפתח הספר", בתוך: ענטה עזר הנמר (חדרה: ספרית פועלים ומפעלי נייר), X-IX.

Blum-Kulka, Shoshana (1986). "Shifts in Cohesion and Coherence in Translation", in: *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*, (eds.) Juliane House and Shoshana Blum-Kulka (Tübingen: Gunter Narr Verlag), 17-37.

Deignan, Alice (2005). *Metaphor and Corpus Linguistics* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins).

Dimitrova, Birgitta Englund (2005). *Expertise and Explicitation in the Translation Process* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins), 155-228.

Goatly, Andrew (2007). *Washing the Brain, Metaphor and Hidden Ideology* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins).

Holmes, James S. (1988). "The Cross-Temporal Factor in Verse Translation", in *Translated! Papers on Translation and Translation Studies* (Amsterdam: Rodopy), 35-44.

Ivir, Vladimir (1987). "Procedures and Strategies for the Translation of Culture", in: *Translation Across Cultures (Indian Journal of Applied Linguistics 13:2)*, (ed.) Gideon Toury (New Delhi: Bahri Publications), 35-46.

Kikodze, George (2006). *Georgia – Language, Literature and the Written Language* (Tbilisi: Georgia Today), 158-213.

Laviosa, Sara (2002). *Corpus-Based Translation Studies: Theory, Findings, Applications* (Amsterdam: Rodopy), 33-82.

Pavlovskis, Zoja (1970). "Translation from the Classics", in: Marylin Gaddis Rose (ed.), *The Translation Spectrum* (Chicago: The University of Chicago Press), 99-107.

Pym, Anthony (2008). "On Toury's Laws of How Translators Translate", in: Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company), 311-328.

Schäffner, Christina (2004). "Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach", in: *Journal of Pragmatics* 36:7, 1183-1518.

Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. (The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University).

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins).

Toury, Gideon (1998). "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'", *Current Issues in Language & Society* 5: 1-2, 10-32.

ספרי עזר

אבן-שושן, אברהם (1979). *קונקורדנציה חדשה לתורה נביאים וכתובים* (ירושלים: קריית ספר בע"מ), כרכים א-ד.

בנדויד, אבא (1967). *לשון מקרא ולשון חכמים* (תל-אביב, דביר), כרך א', 1-59.

אבניאון, איתן (1997), *מילון ספיר, מילון עברי-עברי מרוכז בשיטת ההווה* (הד ארצי הוצאה לאור / איתאב בית הוצאה לאור), 977.

(תשכ"ד), *האנציקלופדיה העברית כללית, גאורגיה* (מהדורת ספרית הפועלים, ירושלים-תל-אביב), כרך עשירי, 162-175.

סוקניק אלעזר ליפא, יהושע גוטמן, נפתלי הרץ טור-סיני, שמואל ייבין, בנימין מזר [מייזלר], משה דוד קאסוטו (1971), *אנציקלופדיה מקראית, אוצר הידיעות על המקרא ותקופתו, עברית*, ערכו משה דוד קאסוטו, ירוחם פישל לחובר ז"ל, צבי וויסלבסקי (ירושלים, הוצאת מוסד ביאליק), כרך ו', 73-51.

טברסקי, יוחנן (תשכ"ג), "אלוהיה" בתוך *ספרות העולם, לכסיקון, סופרים, חייהם ומבאות מיצירותיהם ביאורי מושגים בספרות* (תל-אביב: הוצאת דביר ועם עובד), כרך א', 107.

Preminger, Alex and Brogan, T. V. F. (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (Princeton / New Jersey: Princeton University Press), 38-39, 361.

נספחים:

נספח א': קטעי הפואמה שנבחרו לניתוח (במקור, בתעתיק ובתרגום)

דוגמה מס' 1: הפתיחה לפואמה

המקור, בתים 1-2, עמ' 9:

1. რო-მელ-მან შექმ-ნა სამ-ყა-რო ძა-ლი-თა მით ძლი-ე-რი-თა,
2. ზე-გარდ-მო არს-ნი სუ-ლი-თა ყვნა ზე-ცით მო-ნა-ბე-რი-თა,
3. ჩვენ, კაც-თა, მოგვ-ცა ქვე-ყა-ნა, გვაქვს უთ-ვა-ლა-ვი ფე-რი-თა,
4. მის-გან არს ყოვ-ლი ხელმ-წი-ფე სა-ხი-თა მისმი-ე-რი-თა.

5. ჰე ღმერ-თო ერ-თო, შენ შეჰქ-მენ სა-ხე ყოვ-ლი-სა ტა-ნი-სა,
6. შენ და-მი-ფა-რე, ძლე-ვა მეც დათრ-გუნ-ვად მე სა-ტა-ნი-სა,
7. მო-მეც მიჟ-ნურ-თა სურ-ვი-ლი, სიკვ-დიდმ-დე გა-სა-ტა-ნი-სა,
8. ცოდ-ვა-თა შე-სუ-ბუ-ქე-ბა, მუნ თა-ნა წა-სა-ტა-ნი-სა.

תעתיק:

1. רומלמן שֶפְמָנָה סְמָקְרוּ דְלִיתָה מִית דְלִיֶאֱרִיתָה,
2. זַגְרָדְמוּ אַרְסָנִי סוֹלִיתָה קֹנָה זַצִּית מוֹנְבְרִיתָה,
3. צִיֹן, קַצְתָה, מוֹנֹצָה כְּבָקְנָה, גְבָבָס אוֹתְבִלְבִי פְרִיתָה,
4. מִיסְגָן אַרְס קוֹבְלִי חֲלָמְצִיפָה סְחִיתָה מִיס מִיאֶרִיתָה.

5. הָה גְמָרְתוּ אֶרְתוּ, שֶן שְהֶפְמֹן סְחָה קוֹבְלִיֶסָה טְנִיֶסָה,
6. שֶן דְמִיפְרָה, דְזִלְבָה מְץ דְתֶרְגוֹנְבָד מָה סְטִנִיֶסָה,
7. מוֹמְץ מִיגְנוֹנְרֶתָה סוֹרְבִלִי, סִיקְבְדִיֶדְמָה גְסְטִנִיֶסָה,
8. צוֹדְבֶתָה שְסוֹבּוֹפְבָה, מוֹן תְנָה צְסְטִנִיֶסָה.

התרגום, בתים 1-2, עמ' 1:

- 1. המציב תבל בחזק ימינו על-מכוניקה
- 2. ויפח רוחו ממעל באפי כל-המוניקה
- 3. וינקנו את-הארץ כוללה בצביוניקה –
- 4. מיזו שלטון רביה וממשלת אדוניה.

התרגום המחולק להברות:

- 1. ה-מ-ציב ת-בל ב-ח-זק י-מ-ינו על-מ-כו-ני-קה
- 2. ו-י-פ-ח ר-ו-ח מ-מ-על ב-א-פי כ-ל-ה-מו-ני-קה
- 3. ו-י-נ-ק-נו א-ת-ה-א-ר-ץ כ-ל-ה-ב-צ-ב-יו-ני-קה –
- 4. מ-י-ז-ו ש-ל-ט-ו-ן ר-ב-י-ה ו-מ-מ-ש-ל-ת א-ד-ו-ני-קה.

5. אל יחיד, אתה יצרת כל-צורה המצטיירת, 5. אל י-ח-י-ד, א-ת-ה י-צ-ר-ת כ-ל-צ-ו-ר-ה ה-מ-צ-י-ט-י-ת, ר-ת,

6. תן לי עז ותעצמת על-היצר מתגברת, 6. ת-ן-ל-י ע-ז ו-ת-ע-צ-מ-ת ע-ל-ה-י-צ-ר מ-ת-ג-ב-ר-ת, ר-ת,

7. פח בי אהבה נלהבת עד-חליפתי בוערת, 7. פ-ח ב-י א-ה-ב-ה נ-ל-ה-ב-ת ע-ד-ח-ל-י-פ-ת-י ב-ו-ע-ר-ת, ר-ת,

8. שׂא את-חטאך חטאתי שׂאתי לשם עוברת. 8. שׂא א-ת-ח-ט-א-ך ח-ט-א-ת-י שׂא-ת-י ל-שׂם ע-ו-ב-ר-ת. ע-ו-ב-ר-ת.

דוגמה מס' 2: הפתיחה לפואמה

המקור, בתים 13-15, עמ' 11:

- 1. ვი-თა ცხენ-სა შა-რა გრძე-ლი და გა-მოსც-დის დი-დი რბე-ვა,
- 2. მო-ბურ-თალ-სა — მო-ე-და-ნი, მართ-ლად ცე-მა, მარჯ-ვეთ ქნე-ვა,
- 3. მართ აგ-რეთ-ვე მე-ლექ-სე-სა — ლექს-თა გრძელ-თა თქმა და ხე-ვა.
- 4. რა მის-ჭირ-დეს სა-უ-ბა-რი და და-უწყოს ლექს-მან ლე-ვა...
- 5. მა-შინ-მა ნა-ხეს მე-ლექ-სე და მი-სი მო-შა-ო-რო-ბა,
- 6. რა ვე-დარ მიხვ-დეს ქარ-თულ-სა, და-უწყოს ლექს-მან ძვი-რო-ბა,
- 7. არ შე-ა-მოკ-ლოს ქარ-თუ-ლი, ა-რა ქმნას სიტყ-ვა-მცი-რო-ბა,
- 8. ხელ-მარჯ-ვედ სცემ-დეს ჩო-გან-სა, იხ-მა-როს დი-დი გმი-რო-ბა.

9. מו-מא-ו-רע א-רס זק-אנ, תע-סא-ד-מע-ת-ע-א-ס-ע-ר-ת-י, ו-ר-ו;
10. ת-א-ג-ו-י-ע-ו-ל-א-נ-ע-ו-ל-א-מ-ע-ל-ע-ב-ס-ע-ת-א-ק-א-ר-ג-ת-א-ס-ל-ע-ו-ר-ו;
11. ג-א-נ-א-ל-א-ת-ע-א-ס-ע-ר-ת-י, ו-ר-ו, ע-מ-ס-ג-א-ב-ס-ו-ד-א-מ-ו-ר-ו-מ-ו-ר-ו,
12. מ-א-ג-ר-א-ו-י-ע-ו-ל-א-נ-ע-ו-ל-א-מ-ע-ל-ע-ב-ס-ע-ת-א-ק-א-ר-ג-ת-א-ס-ל-ע-ו-ר-ו: „כ-ע-מ-י-ס-ל-ע-ב-ס-ו-ד-א-מ-ו-ר-ו-מ-ו-ר-ו“.

תעתיק:

1. ויתת צחנסה שרה גרדזלי דה גמוסצדיס דידי רבנה,
2. מובורתלסה – מואדני, מרתלד צמה, מרגוד כנה,
3. מרת אגרוה מלכססה – לפסתה גרדזלתה תכמה דה חוה.
4. רה מיסתצירדס סאוברי דה דאוצקוס לפסמן לוח.
5. משינגה נחת מלכסה דה מיסי מושאירובה,
6. רה נגר מיחודס פרתולסה, דאוצקוס לפסמן דזירובה,
7. אר שאמוקלוס פרתולי, ארה פמנס סיטקונה-מצירובה,
8. חל-מרדגוד סצמדס ציוגנסה, איחמרוס דידי גמירובה.
9. מושאירה ארה הפואן, תו סדמה תכוס ארתי, אורי;
10. תוי קולה נו הגונה מלכסתה קרגתה סצורי;
11. גנה תכוס ארתי, אורי, אומסגוסו דה שורי-שורי,
12. מגרה איטקוויס: "צמי סגובסו", אוצילובלובס ויתת גורי.

התרגום המחולק להברות:

התרגום, בתים 13-15, עמ' 3:

- | | |
|--|--|
| 1. נ-ס-יון-ל-ר-כש – ד-ר-ד, ב-ה-מ-ת-נ-ים-ג-א-זר, | 1. נסיון לרכש – דרד, ב-ה-מ-ת-נ-ים-א-זר, |
| 2. ל-מ-טיל-כ-דור – ז-י-רה-לו-כ-י-רו-א-ו-ג-ח-זר, | 2. למטיל כדור – זירה לו כ-י-רו-א-ו-י-ח-זר, |
| 3. ל-פ-י-טן – מ-ר-ח-ב-ה-ל-ח-ן-כ-י-י-כ-ל-א-ח-ור-ל-זר, | 3. לפיטן – מרחב הלחן כ-י-י-כ-ל-א-ח-ור-ל-זר, |
| 4. א-ם-ג-ד-ק-מ-ט-ו-ה-ה-ז-מ-ר-ו-י-ג-ר-י-ע-מ-ש-זר. | 4. א-ם-ג-ד-ק-מ-ט-ו-ה-ה-ז-מ-ר-ו-י-ג-ר-י-ע-מ-ש-זר. |
| 5. א-ז-ת-ס-כ-ו-א-ת-ר-ב-ה-פ-י-ט, א-י-ד-ע-ז-ו-ה-ו-א-ג-ל-ע-ל-ע; | 5. א-ז-ת-ס-כ-ו-א-ת-ר-ב-ה-פ-י-ט, א-י-ד-ע-ז-ו-ה-ו-א-ג-ל-ע-ל-ע; |

6. כְּאַשֶׁר נִכְּשַׁל בְּאֶמְרֵי שִׁירוֹ מִחַל צוֹלֵעַ – 6. כְּ-אַ-שֶׁר נִכְ-שַׁל בְּ-אֶ-מְרֵי שִׁ-ירוֹ מִ-חַל צו-לֵעַ –
7. לֹא-יָשִׁים קִנְצֵי לְזֶמֶר, לְשׁוֹנוֹ לֹא-תִעְלֶעַע, 7. לֹא-יָ-שִׁים קִנְ-צֵי לְ-זֶ-מֶר, לְ-שׁו-נוֹ לֹא-תִ-עַל־עַל־עַ,
8. כִּי-יָנִי מִחֲבַט בְּחִזְקִי, אֶל-הַשְּׁעָרָה קוֹלֵעַ! 8. כִּי-יָ-נִי מִחַ-בַּט בְּ-חִזְ-קִי, אֶל-הַ-שְּׁעָ-רָה קו-לֵעַ!
9. מְשׁוֹרֵר לֹא-קָרָא גְּבֹרָה כִּי-יִמְעִיט וַיִּגִּידֵם, 9. מְ-שׁוֹ-רֵר לֹא-קָ-רָא גְּבֹ-רָה כִּי-יִמְ-עִיט וַיִּ-גִּידֵם,
10. לֹא-יָבוֹא בֵּין-אֲנִשְׁי-פִיט, מִכֶּסֶם לֹא-יִסְגִּידֵם; 10. לֹא-יָ-בוֹא בֵּין-אֲנִ-שְׁי-פִיט, מִ-כֶּ-סֶּם לֹא-יִ-סְגִּידֵם;
11. הָאֲמָנָם יָשִׁיר שְׁנֵיָם, בְּסֶפֶסֶף וַיִּגִּידֵם, 11. הָ-אֲמָ-נָם יָ-שִׁיר שְׁנֵי-ָם, בְּסֶ-פֶסֶף וַיִּ-גִּידֵם,
12. וְהִקְשָׁה עָרְפוֹ כִּפְרֹד וְאָמַר: שְׁלִי קִדָּם! 12. וְהִקְ-שָׁה עָרְפוֹ כִּפְרֹד וְאָ-מַר: שְׁלִי-קִדָּם!;

דוגמה מס' 3: סוף הדבר של הפואמה

המקור: בתים 1583-1587, עמ' 300-301:

1. גַּאס-רְיֹול-דַּא מַא-תִּי אַמ-בַּא-צִּי צִי-תַא סִיז-מַא-רִי לַא-מִי-סַא.
2. גַּאר-דַּאב-דַּעַס, גַּאצ-לַּעַס סִי-פַּע-לִי, נַא-חַעַת סִי-מַעַחַת-לַּעַי שְׁא-מִי-סַא!
3. צִיס גַּרְמַלַּאד קְּגִי-נִי-אַ, מִיסַת-צִיס-צַא אַ-רִיס עַר-תִּי-סַא לְּאַ-מִי-סַא.
4. צִפִּיעַר צִינ-מַעַי מַעַס-חִי מַעַל-לַּעַי-סַע מַעַ רִיטַת-צַע-לִי-סַא דַּא-מִי-סַא.
5. קַארַת-צַעַל-תַּא לְּמַרַתִּי-סַא דַּא-צִי-תִיס צִיס — מַזַּעַ — מַסַּא-חַע-רַעַבַס סַא-רַעַב-לַּאד,
6. עַ-סַע אַמ-בַּא-צִּי גַּאצ-לַּעַי-סַע מַעַ מַא-תַּאד סַא-קַא-מַא-תַּעַב-לַּאד,
7. צִינ אַ-רִיס אַל-מִי-סַאצ-לַּעַי-תִּיַת דַּא-סַאצ-לַּעַיַתַס זַא-רַתַּא מַא-רַעַב-לַּאד,
8. וִיר-גַּעַל-תַּא מַא-תַּא דַּאמַלְּ-צַע-לַּאד, עַרַת-גַּעַל-תַּא גַּא-מַא-חַא-רַעַב-לַּאד.
9. דַּא-צִי-תִיס קַנַּא-נִי צִי-תַּא צַתַּקְּצַנַּע סִי-חַא-ל-חַע-סִי-חַא-פַּע-תַּא-נִי!
10. עַ-סַע אַמ-בַּא-צִּי-נִי וַּעַ-חִי-נִי, וַּעַ-חִי-תַּא חַעַלְּמַ-לְּחִי-פַּע-תַּא-נִי,
11. קִיר-צַעַל זַנַּע-נִי דַּא סַאקַ-מַעַ-נִי, קַע-בַּא-נִי מַא-תַּ מַעַ-פַּע-תַּא-נִי,
12. צִי-קִיר-צַעַל דַּא לַּעַי-סַאד גַּאר-דַּאצַּתַּקְּצַנַּע, אַ-מִי-תַּא צִי-לַּאצַּ-פַּע-תַּא-נִי.

13. ე-სე ა-სე-თი სო-ფე-ლი, არ-ვის-გან მი-სან-დო-ბე-ლი,
14. წა-მი-ა კაც-თა თვა-ლი-სა და წამ-წა-მი-სა მსწრო-ბე-ლი!
15. რა-სა ვინ ე-ძებთ, რას აქ-ნევთ? ბე-დია მა-ყივ-ნე-ბე-ლი,
16. ვის არ შე-უცვ-ლის, კარ-გია, ო-რი-სავ ი-ყოს მხლე-ბე-ლი.

17. ა-მი-რან და-რე-ჯა-ნის ძე მო-სეს უ-ქი-ა ხო-ნელ-სა,
18. აბ-დულ-მე-სია — შავ-თელ-სა, ლექ-სი მას-უ-ქეს რო-მელ-სა,
19. დი-ლარ-გეთ — სარ-გის თმოგ-ველ-სა, მას ე-ნა-და-უშ-რო-მელ-სა,
20. ტა-რი-ელ — მის-სა რუსთ-ველ-სა, მისთ-ვის ცრემლ-შე-უშ-რო-მელ-სა.

תעתיק:

1. სურיאლסה מתי אַמבוי ויתה סיזימרי גמיסה.
2. גרדדס, גולס סופלי, נחת סימוחתלה ג'מיסה!
3. ויס גרדדלד הגונה, מיסותיטצה אריס ארתისה צמיסה.
4. וצר וינמה מסחי מלכסה מה רוסתוליסה דמיסה.
5. כרתולתה גמרתისה דויתיס ויס – מזה – מסחורבס סרבלד,
6. אסה אמבוי גולכסה מה מתד סקמתבלד,
7. וין אריס אגמוסולתית דסולתס ורתה מרבלד,
8. אורגולתה מתתה דמצולד, ארתגולתה גמחרבלד.
9. דויתיס כנני ויתה ותפונה סיצי'לחה-סיחפתני!
10. אסה אמבוני אוצחוני, אוצחותה חלמציתפני,
11. פירול זנני דה סכמני, כבני מת מפתני,
12. ופון דה לקסד גרדדפון, אמיתה וילקפתני.

13. אָסע אַסתי סופלי, אַרױסגן מיסנדױבל,

14. צמיה קצתה תוליסה דה צמצמיסה מסצרובל!

15. רסה וין אַדזבַת, רס אַכנות? בדיה מקינבל,

16. ויס אַר שאַפּאָליס, קרַגיה, אוריסו איקוס מחלבל.

17. אַמירן דרדזניס דזה מוסס אופיה חונלסה,

18. אַבדול-מסיה – שותלסה, לכסי מס אופס רומלסה,

19. דילרַגת – סרַגיס תמוגולסה, מס אנה-דאושרומלסה,

20. טריאַל – מיססה רוסתולסה, מיסתויס צרמל-שאושרומלסה.

התרגום המחולק להברות:

התרגום, בתים 1665-1669, עמ' 327-328

1. פחלוס יעוף בלילה תם האשר והפגע 1. פ-ח-לוס י-עוף ב-ל-י-ל-ה תם ה-א-ש-ר ו-ה-פ-ג-ע,

2. ותשלים דרכם בחלד הנוכל ורב-הנגע, 2. ו-ת-ש-ל-ם ד-ר-כ-ם ב-ח-ל-ד ה-נ-ו-כ-ל ו-ר-ב-ה-נ-ג-ע,

3. כ-י-א-ש-ר י-מ-י-ו נ-ג-ב-י-ר-ו – ו-ה-נ-ה א-ר-כ-ם כ-ר-ג-ע; 3. כ-י-א-ש-ר י-מ-י-ו נ-ג-ב-י-ר-ו – ו-ה-נ-ה א-ר-כ-ם כ-ר-ג-ע;

גע;

4. משורר מסחי מללתי מרוסתי את-הנגע. 4. מ-ש-ו-ר-ר מ-ס-ח-י מ-ל-ל-ת-י מ-ר-ו-ס-ת-י א-ת-ה-נ-ג-ע;

גע;

5. ל-ד-ו-ד נגיד השמש ומושל הגרוזים – 5. ל-ד-ו-ד נ-ג-י-ד ה-ש-מ-ש ו-מ-ו-ש-ל ה-ג-ר-ו-ז-י-ם –

6. לשמחת לבו חרזתי הדבר בהרוזים, 6. ל-ש-מ-ח-ת ל-ב-ו ח-ר-ז-ת-י ה-ד-ב-ר ב-ה-ר-ו-ז-י-ם,

7. למריץ מקדם גמה בלהות וכרוזים, 7. ל-מ-ר-י-ץ מ-ק-ד-ם ג-מ-ה ב-ל-ה-ו-ת ו-כ-ר-ו-ז-י-ם,

8. המצית מעזי כחש ומרנין הפרוזים. 8. ה-מ-צ-י-ת מ-ע-ז-י כ-ח-ש ו-מ-ר-נ-י-ן ה-פ-ר-ו-ז-י-ם.

9. אד-את-עז דוד ורעם קולותיו איכה אשירה? 9. א-ד-א-ת-ע-ז ד-ו-ד ו-ר-ע-ם ק-ו-ל-ו-ת-י-ו א-י-כ-ה א-ש-י-ר-ה?

שי-רה?

10. לשוּנִי בָּזֵאת אֶת-פֶּעַל שְׁלִיטִי נִכְרַהְשִׁינָהּ, 10. לְ-שׁוּנִי בָּ-זֵאת אֶת-פֶּעַל שְׁ-לִי טִי נִ-כְרַהְשִׁינָהּ-
שִׁי-רָהּ,

11. מַעֲשֵׂי יָדָיו שִׁבְחֵתִי וְדַרְכָּם אֲשֶׁר הִשְׁיִרָהּ, 11. מַעֲ-שֵׂי יָ-דָיו שִׁ-בְחֵ-תִי וְ-דַרְכָּם אֲ-שֶׁר הִ-
שִׁי-רָהּ,

12. אֶת אֲשֶׁר חֲשׂוֹף מְצֵאתִי – בְּלוֹשׁ פִּיּוֹט אֲשָׁאִירָהּ. 12. אֶת אֲ-שֶׁר חֵ-שׂוֹף מְ-צֵא-תִי – בְּ-לֹ-בוֹשׁ
פִּי-וֹט אֲשֶׁ-אִירָהּ.

13. עוֹלָמְנוּ אֵין-בוֹ אִמּוֹן, וְרָבוּ טְמָא כְּפִים, 13. עוֹ-לֹ-מְנוּ אֵין-בוֹ אִ-מּוֹן, וְ-רָ-בוּ טְ-מָא כְּ-פִים,

14. אֶף-אָרְכוֹ כְּהָרָף עֵין וְכִנּוּעַ עַפְעָפִים; 14. אֶף-אָ-רְכוֹ כְּ-הָ-רָף עֵ-יֵן וְ-כִ-נּוּעַ עַפְ-עַפִּים;

15. מַה-תּוֹעִיל כִּי-תִרְדָּפְנוּ אֶת הַטָּס עַל-אֲגָפִים? 15. מַה-תּוֹ-עִיל כִּי-תִרְ-דָּפְ-נוּ אֶת הַ-טָּס עַל-אֲ-גָ-
פִים?

16. לֹא-בָגַד בְּדָ-אֲשָׁרְדָּה, חֲלָקָד הָיָה אִפִּים. 16. לֹא-בָ-גַד בְּ-דָ-אֲשֶׁ-רְ-דָּה, חֲלָ-קָ-דָה הָיָה אִ-פִים.

17. אֲמִירָן שִׁבַח בְּפִיט הַחֲכָם מִשָּׁה מַחֲנִי, 17. אֲ-מִירָן שִׁ-בַח בְּ-פִיט הַחֲ-כָם מִ-שָּׁה מַחֲ-נִי,

18. לְגִיבּוֹר עֲבָדוֹל-מְשִׁיחַ – זְמִירַת שְׁבִתְלִי, רְנִי! 18. לְ-גִי-בוֹר עֲבָ-דוֹל-מְ-שִׁי-חַ – זְמִירַת שְׁבִ-תְלִי – רְנִי!

לִי, רְ-נִי!

19. תִּמְוֹגְלוּ שֶׁר אֶת-פֶּעַל דִּלְרָגַת בְּלִי-כָל-שְׁנִי, 19. תִּ-מְוֹגְ-לוּ שֶׁר אֶת-פֶּ-עַל דִּי-לְרָ-גַת בְּ-לִי-

כָּל-שְׁ-נִי,

20. טְרִיאַל צִיר בְּדָמַע רוֹסְתָנְלִי בֶן הַעֲנִי. 20. טְ-רִי-אֵל צִיר בְּ-דָ-מַע רוֹסְ-תָנְלִי בֶן הַ-עֲ-נִי.

דוגמה מס' 4: אפיזודה

רוֹסְטוֹן הַמֶּלֶךְ וְאַבְתָּנָדִיל בְּצִיד

המקור, בתים 72-75, עמ' 21-22:

1. შეეკაზმა მეფე, შეჯდა, ნადირობას გამოვიდეს;
2. მგრგვლივ მინდორსა მოსდგომოდეს, ალყად გარე შემოჰკრვიდეს;
3. ზეიმი და ზარი იყო, სპანი ველთა დაჰფარვიდეს,
4. ნამლევისა მათისათვის ისროდეს და ერთგან სრვიდეს.

5. უბრძანეს: „მონა თორმეტი მოდით, ჩვენთანა ვლიდითა,
6. მშვილდსა ფიცხელსა მოგვცემდით, ისარსა მოგვართმიდითა,
7. ნაკრავსა შეადარებდით, ნასროლსა დასთვალვიდითა!“
8. დაიწყო მოსვლვა ნადირმან ყოვლთა მინდორთა კიდითა.

9. მოვიდა ჯოგი ნადირთა ანგარიშმიუწვდომელი:
10. ირემი, თხა და კანჯარი, ქურციკი მალლად მხლტომელი.
11. მას პატრონყმანი გაუბდეს, ჰვრეტადმცა სჯობდა რომელი!
12. აჰა, მშვილდი და ისარი და მკლავი დაუმრომელი!

13. ცხენთა მათთა ნატერფალნი მზეცა შუქთა წაუხმიდეს.
14. მიხოცდეს და მიისროდეს, მინდორს სისხლთა მიასხმიდეს,
15. რა ისარი დაელივის, მონანიყე მიართმიდეს.
16. მხეცნი, მათგან დაკოდილნი, წაღმა ბიჯსა ვერ წასდგმიდეს.

תעתיק :

1. שאקזמה מפה, שג'דה, נדירובס גמובידס ;
2. מגורגבליב מינדורסה מוסדגומודס, אלקד גרה שמוהקורידס ;
3. זאימי דה זרי איקו, ספני ולתה דהפרוידס,
4. נדולויסה מתיסתויס איסרוודס דה ארתגו סרוידס.

5. אוברדזנס : "מונה תורמטי מודית, צ'ונתנה ולידיתה,
6. משוילדסה פיטסחלסה מוגוצמדית, איסרסה מוגרתמדייתה,
7. נקרוסה שאדרבדית, נסרולסה דסתולוידיתה!"
8. דאיצקו מוסולה נדירמן קולתה מינדורתה קידיתה.

9. מווידה גיוגי נדירתה אנגריש-מיאוצודומלי :
10. אירמי, תחה דה קנגרי, קורציקי מיג'לד מחלטומלי.
11. מס פטרון-קמני גאוחדס, צורטדמצה סג'ובדה רומלי!
12. אהה משוילדי דה איסרי דה מקלוי דאושרומלי.

13. צחנתה מתתה נטרפלני מזסה שופתה צאוהמידס.
14. מיחוצדס דה מיאסרוודס, מינדורס סיסחלתה מיאסחמידס,
15. רה איסרי דאליויס, מונני-קה מיארמתידס.
16. מחצני, מתגו דקודילני, צגימה ביג'סה ור צסדגמידס.

התרגום המחולק להברות :

1. ו-י-סע עם-כל-ה-ח-ב-ר א-ד-ו-נ-ם ח-מוש ל-ש-ב-ח,
2. ו-י-קי-פו את-ה-ע-מק ו-י-רי-מו קול ו-צ-ח,
3. ו-י-מ-לא ה-גי-א ב-ח-ל – אין-מ-נוס ו-אין-כל-ר-ח ;
4. ו-י-כי-נו ו-י-רי-בי-נו את-ק-ש-ת-ם ל-ט-ב-ו-ח ט-ב-ח.

התרגום, בית 73-76, עמ' 14-15 :

1. ויסע עם-כל-החבר אדונם חמוש לשבח,
2. ויקיפו את-העמק וירימו קול וצוח,
3. וימלא הגיא בחיל – אין-מנוס ואין-כל-רוח ;
4. ויכיניו יריבינו את-קשתם לטבוח טבח.

5. וַיִּפְקֹד: "תִּרְיָסְרִינּוּ, בּוֹאוּ-נָא, עֲדֵי הַנֶּדָר!"
6. קִשְׁתוֹת קָלוֹת הִגִּישׁוּ, חָץ שְׁחוּט הָבוּ בְּסֹדֶר,
7. וּמָנּוּ לָכֶם בְּיֶשֶׁר כָּל-נוֹרָה מִחוּץ הַפֶּחַד!"
8. וַתִּגְחַנְהָ חַיִּית-יַעַר וַתִּבְאֶנָּה עֵדֶר עֵדֶר.
9. אִין-מִסְפָּר לָרֵב הַצִּיד שֶׁלָּהֶם הִכִּינוּ צֹלַע:
10. שֶׁם-יַעֲלֵל, צָבִי וְעַפְרָי, עֲרוּדִים וְאֵילוֹת-סֹלַע.
11. וַיַּעֲוִטוּ צִידֵינוּ, מֵהַנְּאֻמָּה מִרְאֵה הַקִּלְעִי!
12. הֵא-הַחֵץ וְהֵא-הַקֶּשֶׁת וְהִיד אֲשֶׁר לֹא-תִלְהֵא!
13. וַיִּכְבּוּ קַרְנֵי הַשְּׂמֶשׁ מֵאַבְקַת רַגְלֵי סוּסִים;
14. וַיִּסּוּכּוּ אֶת-הָאָחוּ בְּדַמִּים מִתְרוֹסְסִים.
15. לֹאֲשֶׁר הִצִּיּוּ יַתְמוֹ – נוֹסְפִים עֲבָדוּ יְשִׁים,
16. וְרוּיֵי חֲצִים קִדְיָמָה אֶת-דִּרְכָּם אֵינָם עוֹשִׂים.
5. וַיִּפְקֹד: "תִּרְיָסְרִינּוּ, בּוֹאוּ-נָא, עֲדֵי הַנֶּדָר!
ה-גִּדְרִי!"
6. קִשְׁתוֹת קָלוֹת הִגִּישׁוּ, חָץ שְׁחוּט הָבוּ בְּסֹדֶר,
בְּ-סֹדֶר,
7. וּמָנּוּ לָכֶם בְּיֶשֶׁר כָּל-נוֹרָה מִחוּץ הַפֶּחַד-
חֵד!"
8. וַתִּגְחַנְהָ חַיִּית-יַעַר וַתִּבְאֶנָּה עֵדֶר
עֵדֶר.
9. אִין-מִסְפָּר לָרֵב הַצִּיד שֶׁלָּהֶם הִכִּינוּ
צֹלַע:
10. שֶׁם-יַעֲלֵל, צָבִי וְעַפְרָי, עֲרוּדִים וְאֵילוֹת-
לוֹת-סֹלַע.
11. וַיַּעֲוִטוּ צִידֵינוּ, מֵהַנְּאֻמָּה מִרְאֵה הַ-
קִלְעִי!
12. הֵא-הַחֵץ וְהֵא-הַקֶּשֶׁת וְהִיד אֲשֶׁר לֹא-תִלְהֵא!
לֹא-תִלְהֵא!
13. וַיִּכְבּוּ קַרְנֵי הַשְּׂמֶשׁ מֵאַבְקַת רַגְלֵי סוּ-
סִים;
14. וַיִּסּוּכּוּ אֶת-הָאָחוּ בְּדַמִּים מִתְרוֹסְסִים.
סִים.
15. לֹאֲשֶׁר הִצִּיּוּ יַתְמוֹ – נוֹסְפִים עֲבָדוּ
יְשִׁים,
16. וְרוּיֵי חֲצִים קִדְיָמָה אֶת-דִּרְכָּם אֵי-
נָם עוֹשִׂים.

דוגמה מס' 5: אפיזודה

דבר המלך פְּרִידוֹן

1. „მულ-ღა-ზამ-ზა-რის ქა-ლა-ქი, ახ-ლოს მე მაქვ-სო რო-მე-ლი,
 2. ნუ-რა-დინ-ფრი-დონ სა-ხელ მძეს, მე-ფე ვარ მუ-ნა მჯდო-მე-ლი;
 3. ე-სე საზღ-ვა-რი ჩე-მი-ა, სა-და ხარ გარ-დამხ-დო-მე-ლი,
 4. ცო-ტა მაქვს, მაგ-რა ყო-ველგ-ნით სი-კე-თე-მი-უწ-დო-მე-ლი.
-
5. „მა-მის ძმა და მა-მა-ჩე-მი პა-პა-ჩემ-მან გაყვ-ნა ო-დეს,
 6. ზღვა-სა ში-გან კუნ-ძუ-ლი-ა, ჩე-მად წი-ლად მას იტ-ყო-დეს,
 7. თვით ბი-ძა-სა ჩემ-სა მიხვ-და, ვის-თა შვილ-თა აწ დამ-კო-დეს;
 8. მათ-ვე დარ-ჩა სა-ნა-დი-რო, არ მივს-ცემ-დი, მო-მერ-ჩო-დეს.
-
9. „დღეს გა-მო-ვე ნა-დი-რო-ბას, ზღვი-სა პირ-სა ვი-ნა-დი-რე,
 10. ქო-რის დევ-ნა მომნ-დო-მო-და, მით მრე-კა-ლი არ ვახ-ში-რე;
 11. სპა-თა ვუთ-ხარ: „მო-მი-ცა-დეთ, მო-ვი-დო-დე მე-ცა ვი-რე!“
 12. ხუთ-თა ო-დენ ბა-ზი-ერ-თა მე-ტი ა-რა და-ვი-ჭი-რე.
-
13. „ნა-ვი-თა გა-ვე, ზღვი-სა-გან შტო რა-მე გა-მო-ვი-დო-და.
 14. არ ა-მოვჰკ-რეფ-დი გამ-ყოფ-თა, ვთქვი, ჩემ-თა რად დავ-რი-დო, და-?
 15. და-მე-ძა-ბუნ-ნეს, სიმ-რავ-ლე მე მა-თი არ გამ-ვი-დო-და,
 16. ვნა-დი-რობ-დი და ვი-ზახ-დი, ხმა ჩე-მი არ უ-დი-დო-და.

17. „מֵאֵרֶת-לֵאדָּוָה יִצְעָק-רַעַב, לִשְׁנוֹ-בָּא מֵ-תוֹתוֹ תִּשְׁעַבְדָּהוּ **צוֹ-תָּא!**”
18. גַּם-מִלֵּב-בָּר-נֶפֶשׁ לֵאמֹר-כִּי-נִי, גִּבְרַת-יְהוָה שְׁמִי-מִיִּזְכָּר-נֶפֶשׁ **נָא-צוֹ-תָּא,**
19. תִּזְכֹּרֵנִי בְּ-יְמֵי-חַיֵּי-יְהוָה שְׁמִי-מִיִּזְכָּר-נֶפֶשׁ **תָּא-צוֹ-תָּא,**
20. כִּי-תִּזְכֹּרֵנִי גַם-יְהוָה לֵאמֹר-כִּי-נִי **לֹא-תִּזְכָּר-נֶפֶשׁ מִיִּזְכָּר-נֶפֶשׁ.**

תעתיק :

1. "מוֹלְגֵזְזוּרִים כְּלָפִי, אֲחֻלוֹס מֵה מַכּוֹסוֹ רוּמְלִי,
2. נוֹרְדִי-פְּרִידוֹן סִחֵל מְדִזְס, מִפֶּה וֹר מוֹנֵה מְגִדוֹמְלִי.
3. אֶסָּה סִזְגִּי וְרִי צִמִּיָּה, סִדָּה חֵר גְּרַדְמָחְדוֹמְלִי,
4. צוּטָה מַכּוֹס, מִגְּרָה קוֹבְלָגְנִית סִיקְתָּה-מִיֹּאצוֹדוֹמְלִי.
5. "מִמִּיִּס דְּזָמָה דָּה מִמְצִימִי פִּפְצִימֵן גְּקוֹנָה אוֹדִס,
6. זְגוּסָה שִׁיגֵן קוֹנְדוֹלוּיָה, צִימֵד צִילֵד מִס אִיטְקוֹדִס.
7. תּוֹיֵת בִּידוֹזָסָה צִימָסָה מִיחֻוֹדָה, וִיסָתָה שׁוֹילָתָה אֶצְ דְּמְקוֹדִס ;
8. מִתְנָה דְרָצָה סְנְדִירוֹ, אֶר מִיִּזְכָּרְמִדִי, מוֹמְרָצִיֹּדִס.
9. "דְּגִיס גְּמוּוָה נְדִירוּבִּס, זְגוּיִסָּה פִּרְסָה וִינְדִירָה,
10. כּוֹרִיס דְּוָנָה מוֹמְנְדוֹמוֹדָה, מִיֵּת מְרַקְלִי אֶר וְחִשִּׁירָה ;
11. סִפְתָּה וּוְתָחֵר : "מוֹמִיצְדָּת, מוֹוִידוֹדָה מִצָּה וִירָה!"
12. חוֹתָתָה אוֹדֵן בְּזִיאָרְתָּה מְטִי אָרָה דּוֹיִצִּירָה.
13. "נוֹיֵתָה גְּוָה, זְגוּיִסְגֵן שְׁטוֹ רָמָה גְּמוֹוִידוֹדָה.
14. אֶר אִמוּוָה קְרָפְדִי גְּמְקוֹפְתָה, וְתִכּוֹי, צִימָתָה רֵד דּוֹרִידוֹ, דָּה!
15. דְּמְדוֹבּוֹנְנִס, סִימְרוֹלָה מָה מִתִּי אֶר גְּמוֹוִידוֹדָה,
16. וְנְדִירוּבְדִי דָּה וִיזְחָדִי, חָמָה צִימִי אֶר אוֹוִידוֹדָה.
17. "מְרַתְלָד אִידְגִּיֹּרְס, צוֹנוּבָּה מִתִּי תוֹ אֶסָּה חֶמְדָּה וִיֵּתָה!
18. גְּמוֹמְפְרָנִס לְשִׁכְרָנִי, גְּזוּנִי שְׁמִיקְרָנִס נוֹיֵתָה,
19. תּוֹיֵת בִּידוֹזְזִנִי צִימְנִיצָה שְׁסִחְדִּס מִתִּיֵּתָה תּוֹיֵתָה,
20. צִימָתָה גְּאוּחְדִּס לְשִׁכְרָתָה אוּמֵד תּוֹיִסָּה מְקוֹלוּיֵתָה.

התרגום, בית 600-604, עמ' 121-122:

התרגום המחולק להברות:

1. "לא-רחוק יש-לי-פה-קרת ושמה מולגגזר; ; ג-ז-ז-זר ;
2. נורדיון-פרידון המלך אקרא בפי-כל-זר ; 2. נורדיון-פרידון ה-מ-לך א-ק-רא ב-פי-כל-זר ;
3. הגבול אשר עליך בקורו הנה נגזר – 3. הגבול אשר עליך ב-ק-ו-רו ה-ה-נ-ג-ז-ר –
4. לא-יחסר כל-טוב בחבל הברוך אם-פי מזער. 4. . לא-יחסר כל-טוב ב-ח-ב-ל ה-ב-רוך אם-פי מז-ער.
5. "בחלוק סבי מורשת בין-דודי ובין אבי – 5. "ב-ח-לוק ס-ב-י מ-ו-ר-ש-ת ב-י-ן ד-ו-ד-י ו-ב-י-ן א-ב-י –
6. ויבדל בלב המים אי צנוע ליהבי ; 6. . ו-י-ב-ד-ל ב-לב ה-מ-י-ם א-י צ-נ-ו-ע ל-י-ה-ב-י ;
7. ודודי תפש בחלק (שפניו בדבבי), 7. ו-ד-ו-ד-י ת-פ-ש ב-ח-ל-ק (ש-פ-נ-י-ו ב-ד-ב-ב-י),
8. ואתן אותו לציד בל-יזעף מקרבי. 8. ו-א-ת-ן א-ו-ת-ו ל-צ-י-ד ב-ל-י-ז-ע-ף מ-ק-ר-ב-י.
9. "והיום הזה יצאתי אל-החוף בין-השיחים 9. "ו-ה-י-ו-ם ה-ז-ה י-צ-א-ת-י א-ל-ה-ח-ו-ף ב-י-ן ה-ש-י-ח-י-ם ש-י-ח-י-ם
10. להפריח בז-ועיט ואמעית במדיחים 10. ל-ה-פ-ר-י-ח ב-ז-ו-ע-י-ט ו-א-מ-ע-י-ט ב-מ-ד-י-ח-י-ם ח-י-ם
11. ואמר להם: "המתינו עד-שובנו מצליחים!" 11. ו-א-מ-ר ל-ה-ם : "ה-מ-ת-י-נ-ו ע-ד-ש-ו-ב-נ-ו מ-צ-ל-י-ח-י-ם!" מ-צ-ל-י-ח-י-ם!"
12. ואקח אתי הפעם רק חמשת מפריחים. 12. ו-א-ק-ח א-ת-י ה-פ-ע-ם ר-ק ח-מ-ש-ת מ-פ-ר-י-ח-י-ם. ר-י-ח-י-ם.
13. "ואסע אל-הציד, בסירה לבטח שטתי, 13. "ו-א-ס-ע א-ל-ה-צ-י-ד, ב-ס-י-ר-ה ל-ב-ט-ח ש-ט-ת-י, ט-ח ש-ט-ת-י,
14. כי-אמרת: "בשרי הם יריבי" ולא-חשדתי ; 14. כ-י-א-מ-ר-ת-י : "ב-ש-ר-י ה-ם י-ר-י-ב-י" ו-ל-א-ח-ש-ד-ת-י ; ח-ש-ד-ת-י ;
15. מוגי-לב היו, וככה את-לבי להם לא-שתי – 15. מ-ו-ג-י-לב ה-י-ו, ו-כ-כ-ה א-ת-ל-ב-י ל-ה-ם ל-א-ש-ת-י – ש-ת-י –

16. התרוֹנְנְתִי וְקִרְאתִי וּבְצִדִי הִשְׁתַּעֲשַׁעְתִּי. 16. הַתְּרוֹ-רוֹנְנַתִּי וְ-קִרְא־תִי וְ-בְ-צִדִי הַשְּׁ-תַעֲ-שַׁעְתִּי-שַׁעְ-תִּי.
17. "וַיִּרְאוּ כִי-בָזְתִי לָמוֹ – וּפָנִי כָלָם הִרְעִימוּ, 17. "וְ-יִרְ-אוּ כִי-בָזְ-תִי לְ-מוֹ – וְ-פָנִי כָלָם הִרְ-עִי-מוּ, עִי-מוּ,
18. בְּסִירוֹת הַגְּנִיבוּ חֵיל וְכָל-דָּרֶךְ הִחְרִימוּ, 18. בְּ-סִי-רוֹת הַגְּ-נִי-בוּ חֵ-יֵל וְ-כָל-דְּ-רֶכֶךְ הִחְ-רִי-מוּ, רִי-מוּ,
19. וּבְנִי דוֹדִי עַל-רֶכֶשׁ בְּשִׁשָּׁם כִּי-הֶעֱרִימוּ, 19. וְ-בְנִי דוֹ-דִי עַל-רֶ-כֶשׁ בְּ-שִׁי-שָׁם כִּי-הֶ-עֲ-רִי-מוּ, מוּ,
20. וַיְרוּצוּ וַיִּתְקִיפוּ, בְּחִילֵי גָדָם הִרִימוּ. 20. וְ-יִרְ-וּצוּ וַיִּתְ-קִי-פוּ, בְּ-חִי-לֵי גָדָם הִרִי-מוּ. מוּ.

דוגמה מס' 6: אפוריזם בנושא האהבה

המקור, בית 11, עמ' 10:

1. "עַל-מִבְּנֵי-לֵוִי מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה, מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה";
2. מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה גַּם-מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה, מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה, מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה,
3. "עַל-מִבְּנֵי-לֵוִי מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה גַּם-מִיְמֵי-מֹשֶׁה עַד-הַיּוֹם הַזֶּה"

תעתיק:

1. מוֹשֶׁה מִיְצָקִיב מוֹשֶׁה קוֹבֵדָס, מֹאמְרֵי מֹאמְרוֹבֵדָס ;
2. קִבְלָה מִיְגִינוֹרְסָה מִיְגִינוֹרְבָה אוֹקְבֵרְדָס דָּה גְמוֹסְצוֹנְבֵדָס,
3. אֶרְצָה וַיִּסְגֵן דְּאִיצוֹנוֹס אֶרְצָה סְחוֹסָה אוֹצוֹנוֹבֵדָס.

התרגום המחולק להברות:

התרגום, בית 11, עמ' 3:

1. "הַפּוֹעֵל יַפְעַל בְּזַע, הַלּוֹחֵם יִרְבֶּה קָרֵב, 1. "הַפּוֹ-עַל יַפְ-עַל בְּ-זַע, הַלּוֹ-חֵם יִרְ-בֶּה קָ-רֵב,
2. מִאוֹהֵב יֵאָהֵב בְּאוֹמֶן, בְּנִפְשׁוֹ יוֹסֵף שָׂרֵב, 2. מִ-אוֹ-הֵב יֵאָ-הֵב בְּ-אוֹ-מֶן, בְּ-נִפְ-שׁוֹ יוֹ-סֵף שָׂ-רֵב,

3. בַּאֲחֵר אֶל-יָתֵן-דּוֹפִי וְגַם הוּא לֹא-יִחְרָךְ. " 3. בְּ-אֲחֵר אֶל-יָתֵן-דּוֹ-פִי-וְגַם-הוּא לֹא-יִחְרָךְ."

דוגמה מס' 7: אפוריזם בנושא האהבה

המקור, בית 21, עמ' 12:

1. מַאֵס עֵרֶת-סָא מִיֶּזְע-נֶטְרוּ-בָא-סָא כְּכַעֲבִי-אֲנִי-נִי וְעֵר מִיֶּזְע-דֶּע-בִּי-אֲנִי,
2. עֵנָא דַּאֲזֵב-רֵעֵ-בִּיס ,מִסְמַעֲנִי-לִי-סָא עֵטְרִי-נִי-צָא דַּא-וֹאֲלִי-דֶּע-בִּי-אֲנִי,
3. וְתַכְּנֵנִי חַע-לֹו-וֹא-נִי כְּעֵנָא-נִי רֹו-מֵעֵל-נִי חֹרֶט-תָּא זְבַעֲדֶע-בִּי-אֲנִי,
4. מֵאֵרֶת מַאֵס-וֵעַ זְבַאֲד-וֵעֵנִי, תֵּט וֹ-דֶעֵנִי אֵר סִיֲד-וֵעֵנִי, שׁוֹ-רִיתֵּת זְבַעֲדֶע-בִּי-אֲנִי.

תעתיק:

1. מַס אֲרֵתְסָה מִיֶּנִּירֹוֹבְסָה זְקֹוִיאֲנִי וְר מִיֶּהֲחֹדְבִיאֲוֹ,
2. אֲנָה דְשׁוֹרְבִיס, מְסִמְנִלִיסָה קֹוִרְנִיצָה דְוֹלְדִבִיאֲוֹ,
3. וְתַכְּנֵנִי חֲלוֹבְנִי כֹנְנִי רֹוּמְלִנִי חֹרֶצְתָּה הֲחֹדְבִיאֲוֹ,
4. מֵרֵת מְסֹוה הֲבִדְוֹוֹ, תֵּו אֹוֶדֶן אֵר סִיֲדֹוֹוֹ, שׁוֹרִיתֵּת בְּנִדְבִיאֲוֹ.

התרגום המחולק להברות:

התרגום, בית 19, עמ' 4:

1. אֵת פְּתֵרוֹן סוֹדָה לְדַעַת כָּל נְבוֹן דְּבָר תְּמִיחָה, 1. אֵת פְּתֵרוֹן סוֹדָה לְ-דַעַת כָּל נְ-בוֹן דְּ-בָר תְּ-מִ-חָה,
2. לְשׁוֹנוֹת לְחַד תִּדְבַּקְנָה, צְלָלוּ אֲזִנֵּי שׁוֹמַעֵי, 2. לְ-שׁוֹנוֹת לְ-חַד תִּדְ-בַּקְ-נָה, צְ-לָ-לוּ אֲ-זִנֵּי שׁוֹ-מֵ-עַ,
3. כִּי־סוֹפִי חֲלָדְנִי שְׁרֵתִי, הַבְּשָׂר בָּהֶם כְּמֵה – 3. כִּי-סוֹ-פִי חֲלָ-דְנִי שְׁ-רֵתִי, הַ-בְּ-שָׂר בָּ-הֶם כְּ-מֵ-הַ –
4. לֹא לָגוּ כִּי אִם לְנַפֵּשׁ – הַנִּפְרָד וְהַדּוֹמֵעַ. 4. לֹא לָ-גוּ כִּי אִם לְ-נַפְּשׁ – הַ-נִּפְּ-רָד וְ-הַ-דּוֹ-מֵ-עַ.

דוגמה מס' 8: אפוריזם בנושא השירה

המקור בית 12, עמ' 11

1. שְׂא-י-רֹו-בָא פִיר-וֵעַ-לַאֲד-וֵעַ סִיבְרִמְ-נִי-סָא-א עֵר-תִּי דַּאֲר-גִּי,
2. סַאֲלִמְ-תֹו, סַאֲלִמְ-תֹוֲד גַּא-סָא-גֹו-נִי, מִסְמַעֲנֵל-תֵּאֵת-וִיס דִּי-דִי מַאֲר-גִּי,
3. כְּכֵלָא אֶ-כְּאֶ-צָא עֵ-אֶ-מֵּעֵ-בִּיס, וִינֵ-צָא יִס-מֵעֵנֵס כָּא-צִי וַאֲר-גִּי;

4. გრძე-ლი სიტყ-ვა მოკ-ლედ ითქ-მის, შა-ი-რი-ა ა-მად კარ-გი.

תעתיק :

1. שאירובה פירולדוה סיברדזניסאה ארתי דרגי,
2. סגרתו, סגרתוד גסגוני, מסמנלתתויס דידי מרגי,
3. קולה אפצה אאמביס, וינצה איסמנס קצי ורגי ;
גרדזלי סיטקוה מוקלד איטכמיס, שאיריה אמד קרגי.

התרגום המחולק להברות :

תרגום בית 12, עמ' 3

1. השירה מאז מקדם מחכמה התחוללה, 1. ה-שי-רה מ-אז מ-ק-דם מ-ח-ק-מה ה-ת-ח-ו-ל-לה,
2. אלהית ובת אלה, שומעה מהללה ; 2. א-ל-ה-ית ו-בת א-ל-ה, ש-ו-מ-ע-ה מ-ה-ל-ל-ה ;
3. אף-עתה תנעם לאזן בעל-דעת צלולה : 3. א-ף-ע-ת-ה ת-נ-ע-ם ל-א-ז-ן ב-ע-ל-ד-ע-ת צ-ל-ו-ל-ה :
4. אריכות עננו בקצר השירה ממלה. 4. א-ר-י-כ-ו-ת ע-נ-ו ב-ק-צ-ר ה-ש-י-ר-ה מ-מ-ל-ה.

דוגמה מס' 9 : אפוריזם בנושא השירה

המקור בית 17, עמ' 11

1. მე-სა-მე ლექ-სი კარ-გი არს სა-ნა-დი-მოდ, სამ-ლე-რე-ლად,
2. სა-ა-ში-კოდ, სა-ლა-ლო-ბოდ, ამ-ხა-ნაგ-თა სათ-რე-ვე-ლად;
3. ჩვენ მა-თი-ცა გვე-ა-მე-ბის, რა-ცა ო-დეწ თქვენ ნა-თე-ლად.
4. მო-შა-ი-რე ა-რა ჰქვი-ან, ვე-რას იტყ-ვის ვინ-ცა გრძე-ლად.

תעתיק :

1. מסמה לפסי קרגי არს სנדימוד, სმגרלდ,
2. საשיקოდ, სलगობოდ, ამחננתה სתרולდ ;
3. צ'ון მთיצה გואמბის, რצה აოდן თქון ნთლდ.
4. მოשאירה არה ჰპოიან, ორს აიტკოის ოინצה გრძლდ.

תרגום בית 17, עמ' 4

התרגום המחולק להברות:

1. השירה השלישית היא תזמר בעת כרה, 1. ה-שי-רה ה-ש-לי-שית היא ת-ז-מר ב-עת ב-רה, 2. אהבים בה להביע, מלת-לעג דוקרה; 2. א-ה-בים בה ל-ה-בי-ע, מ-לת-ל-עג דו-ק-רה; 3. אם-ברור שחות מליה – את-רוחנו מקרה, 3. אם-ברור שחות מ-לי-ה – את-רו-ח-נו מ-ק-רה, רה, 4. אד-פ-טן לא-קרא-גבר, אם-שירו מפכה-רע. 4. אד-פ-טן לא-קרא-ג-בר, אם-שי-רו מ-פ-כה-רע.

דוגמה מס' 10: אפוריזם בנושא הגבורה

המקור בית 786, עמ' 155

1. „א-ראס גאר-געבס סימ-די-מילי, ט-סאר-געב-לו צרעמל-תא דע-5א;
2. אר גאר-דא-זא גאר-דע-זא-לאד מו-מא-זא-לי סא-ע-מע 5ב-5א;
3. צע-סי א-ריס מא-מא-צי-סא מו-פיר-זע-זא, פיר-תא תמע-5א,
4. אר-זיס דאל-טע חור-צי-על-סא גאנ-גע-זי-סא גאר-דא-זע-לע-5א.

תעתיק:

1. ארס גרגבס סימדימילי, אוסרגבלו צרמלתה דנה;
2. אר גרדוה גרדוולד מומולי ספמה זנה;
3. צסי אריס ממציסה מוצירובה, צירתה תמנה,
4. ארויס דזל-אוץ חורציאלסה גנגביסה גרדולנה.

תרגום בית 795, עמ' 157

התרגום המחולק להברות:

1. "לא-יועיל אדם בעצב, ולריק דמעו זל 1. "לא-יו-עיל א-דם ב-ע-צב, ו-ל-ר-יק ד-מ-עו ז-ל:

4. מצִּיטֵר לַחִיּוֹת בְּבִשְׁת – טוֹב לְמוֹת בְּשֵׁם וְנַחַת! 4. מֵאַשְׁרֵי לַחִיּוֹת בְּבִשְׁת – טוֹב לְמוֹת בְּ-

שֵׁם וְנַחַת!

דוגמה מס' 12: אפוריזם בנושא האופי האנושי

המקור בית 709, עמ' 142

1. „גע־לי קר־לי א־א קא־צי־סא, ხარ־בי და გა־უმ־ლო־მე־ლი,
2. גע־לי — ჟამ־ჟამად ყო־ველ־თა ჭირ־თა მთმო, ლხინ־თა მნდო־მე־ლი,
3. გე־ლი — ბრმა, ურ־ჩი ხედ־ვი־სა, თვით ვე־რას ვერ გამ־ზო־მე־ლი,
4. ვერ־ცა ჰპატ־რო־ნობს სიკვ־დი־ლი, ვერ־ცა პატ־რო־ნი რო־მე־ლი!“

תעתיק:

1. גולי קרוליה קציסה, חרבי דה גאודִזִגִּומְלִי,
2. גולי – ג'ם־ג'מד קובֿלתה צירֿתה מתמו, לחינתה מנדִּומְלִי,
3. גולי – ברמה, או־רְצִי חִדִּויִסה, תִּוִּית וִרִס וִר גְּמִזִּומְלִי,
4. וִרְצַה הִפְטֵר וּנִבֵּס סִיקִוּדִילִי, וִרְצַה פִּטְרוֹנִי רוֹמְלִי!

התרגום המחולק להברות:

תרגום בית 718, עמ' 143

1. „לב־א־דָם לְהוֹט לְטִרְף, לא־יו־כֹּל לְ-
עד לְשֵׁב־ע,
2. לב־סוֹבֵל עֲקוֹת כָּל־רְגַע – וְשִׁמְחָה וְרִבָּה לְתַבְּע,
וְרִבָּה לְתַבְּע,
3. לב־עוֹר וְסָר מְדָרְד, אי־ו־בִּינָה דְבָר לְקַבְּע,
לְקַבְּע,
4. לא־יִשְׁלַט בוֹ אֶף־הַמָּוֶת, לא־יאֲמַר לְבַעַל: בוֹאֵה!“ 4. לא־יִשְׁלַט בוֹ אֶף־הַמָּוֶת, לא־יאֲמַר

ל-ב-על : בו-אָה!"

דוגמה מס' 13 : אפוריזם בנושא האופי האנושי

המקור בית 868, עמ' 170

1. ვარდ-სა ჰკითხეს: „ეგ-ზომ ტურ-ფა რა-მან შეეცმ-ნა ტა-ნად, პი-რად?“
2. მიკ-ვირს, რად ხარ ეკ-ლი-ა-ნი? პოვ-ნა შე-ნი რად არს ჭი-რად?“
3. მან თქვა: „ტკბილ-სა მწა-რე ჰპო-ვებს, სჯობს, იქმ-ნე-ბის რა-ცა ძვი-რად;
4. ო-დენ ტურ-ფა გა-ი-ეფ-დეს, ა-ღა-რა ღირს არ-ცა ჩი-რად“.

תעתיק :

1. וַרְדֵּסָה סָקִיתְחָס : "אֲגִזּוּם טוֹרְפָה רַמּוֹן שֶׁגָּבְמִנָּה טִנָּד , פִּירָד ?
2. מִיקוֹוִירֶס , רַד חֵר אֶקְלִיאֲנִי ? פּוֹבְנָה שְׁנֵי רַד אֶרֶס צִירָד ?"
3. מֶן תִּפְּוֶה : "טְקִבִּלְסָה מְצָרָה הַפּוֹנֹבֶס , סְגִיּוֹבֶס , אִיכְמִנְבִּיס רְצָה דְּוִוִירָד ;
4. אוֹדֶן טוֹרְפָה גְּאִיאֶפְדֶּס , אֲגֶרָה גִירֶס אֶרְצָה צִירָד ."

התרגום המחולק להברות :

תרגום בית 878, עמ' 174

- | | |
|--|--|
| 1. ש-א-לו ל-ו-ר-ד : "ל-מָה זְפִי-א-שֶׁר גֶּרָה | 1. שְׁאֵלוּ לְוִרָד : "לְמָה זְפִיד אֶשֶׁר גֶּרָה |
| 2. ז-צ-ער את-מוצ-א-הו ב-קו-ציו כ-מ-ג-רָה?" | 2. זַצְעַר אֶת-מוֹצְאָהוּ בְּקוֹצִיו כְּמִגְרָה?" |
| 3. ו-ז-גָד : "ה-מֶר ל-מ-תְּק אֶד-הו-סִיף ו-ל-א-ג-רָע ; | 3. וַזְגָד : "הֶמֶר לְמִתְּק אֶד-הוֹסִיף וְלֹא-גֶרַע ; |
| 4. כ-א-שֶׁר י-קל ה-י-פי – לא-י-שְׁוֶה ל-תֵּת גֶּרָה." | 4. כְּאֶשֶׁר יִקַּל הַיְפִי – לֹא-יִשְׁוֶה לְתֵת גֶּרָה ." |

דוגמה מס' 14 : אפוריזם בנושא החברות ואחות אחים

המקור בית 768, עמ' 151

1. სა-მი ა-რის მოყვ-რი-სა-გან მოყვ-რო-ბი-სა გა-მო-ჩე-ნა:
2. პირ-ველ, ნდო-მა სი-ახ-ლი-სა, სი-შო-რი-სა ვერ-მოთ-მე-ნა,
3. მი-ცე-მა და ა-რას შუ-რი, შე-ქე-ბი-სა არ-მოწ-ყე-ნა,
4. გავ-ლე-ნა და მოხ-მა-რე-ბა, მი-სად რგე-ზად ველ-თა რბე-ნა.

תעתיק :

1. סמי אריס מוקנרין מוקנרין גמוצ'נה :

2. פירול, נדומה סיאחליסה, שישוריסה ורמותמנה,

3. מיצמה דה ארס שורי, ציפכיסה אר מוצקנה,

4. גולנה דה מוחמרה, מיסד רגבד ולתה רבנה.

התרגום המחולק להברות :

תרגום בית 777, עמ' 153

1. "איש בדרך משלשת גלה אהבתו : 1. "איש בדרך מ-ש-ל-ש-ת י-ג-ל-ה א-ה-ב-תו :

2. יתאנה לבוא אחיהו, וצאתו - להבתו, 2. ית-א-נ-ה ל-ב-ו-א א-ח-י-ה-ו, ו-צ-א-ת-ו - ל-ה-ב-ת-ו,

3. את-נדו ופתח לרחב ונסיר דהבתו, 3. א-ת-נ-ד-ו ו-פ-ת-ח ל-ר-ח-ב ו-נ-ס-י-ר ד-ה-ב-ת-ו,

4. יוקירנו להושיע בשדה מהותו. 4. י-ו-ק-י-ר-נ-ו ל-ה-ו-ש-י-ע ב-ש-ד-ה מ-ה-ה-ו-ת-ו.

דוגמה מס' 15 : אפוריזם בנושא החברות ואחות אחים

המקור בית 780, עמ' 154

1. კა-ცი ბრძე-ნი ვერ გას-წი-რავს მოყ-ვა-რე-სა მოყ-ვა-რულ-სა;
2. მე სიტყ-ვა-სა ერთ-სა გკად-რე-ბ, პლა-ტო-ნის-გან სწავ-ლა-თქმულ-სა:
3. „სიც-რუ-ე და ორ-პი-რო-ბა ავ-ნებ-ს ხორც-სა, მერ-მე სულ-სა“.

תעתיק :

1. קצי בְּרָדְזִי וְ גַסְצִירוֹס מוֹקְבֵרְסָה מוֹקְבֵרְוֹלְסָה ;
2. מָה סִיטְקוֹסָה אֲרֵתְסָה גְקֻדְרָב, פְּלִטוֹנִיסְגֵן סְצוֹלְה־תְּמוֹלְסָה :
3. "סִיפִירוֹהַ דֵּה אוֹרְפִירוֹבָּה אֲוִנְבֵס חוֹרְצָסָה, מְרַמָּה סוֹלְסָה".

התרגום המחולק להברות :

תרגום בית 789, עמ' 156

1. לא-יוריד חָכָם לְשַׁחַת אֶת-אֶחָד מִנְּבָחָיו. 1. לא-יוריד חָכָם לְ-שַׁחַת אֶת-אֶחָד מִ-נְּבָחָיו.
2. אַחֲוֹה לָךְ אֶת-אִמְרֵי אֶפְלָטוֹן הָאִישׁ הָרַב : 2. אַחֲוֹה לָךְ אֶת-אִמְרֵי אֶת-אִמְרֵי אֶפְלָטוֹן הָ-אִישׁ הָ-רַב :
3. "אִוִי לָגוֹ מִתְּךָ וְלִנְפֹשׁ אַחֲרָיו!" 3. "אִוִי לָ-גוֹ מִ-תְּךָ וְ-לִ-נְפֹשׁ אַחֲ-רָיו!"

דוגמה מס' 16 : תיאור

תיאור של עם זר מביה של פֶּטְמֵן

המקור, בתים 1234-1237, עמ' 234

1. **სა-სა-მკრთალ-და** მან-და გხე-დავ მან-ლად მართ-ნე, **მი-მი-მი-ნე**, რა-უთხ-მან ფატ-... 1.
2. **სა-სა-კლდე-სა** მინ-დო-ბი-ან კაც-ნი-ა-ო, **ქაჯ-ნი-ა**, არ 2.
3. **ნი-ბულ-კრე** თად-ერ-ანი-ა, **ნი-სა-ქაჯ**, მით 3.
4. **ნი-ბულ-ნე-ლოვ-ხე-და** გე-ნი-სა **ნი-ბულ-მცოდ-ნე-ლი**, 4.
5. **ნი-ბულ-ვნი** ვერ-ვის-გან **ნი-ბულ-ვნი**, 5.
6. **ნი-ბულ-ლე-ბი-და** და-ნი-სა **ნი-ბულ-ნი-სა** წა-მოვ-ლენ 6.
7. **ნი-ბულ-მო-ბენ**, და-უბრ-მო-ბენ, 7.
8. **ნი-ბულ-ხო-ბენ**, და-ამ-ხო-ბენ, 8.
9. **ნი-ბულ-რო-ბენ**, და-ამ-რო-ბენ, 9.
10. **ნი-ბულ-თო-ბენ**, და-ამ-თო-ბენ. 10.

11. „მისთვის ქაჯად უბ-მო-ბენ გა-რე-შე-მო-ბი ყვე-ლა-ბი,

12. თვა-რა ი-გო-ცა კაც-ბი-ა ჩვე-ნებ-ვე ხორ-ცი-ე-ლა-ბი“...

תעתיק:

1. פֶּטְמֵן אוֹתְחָרָה : ”מוֹמִיסְמִינָה, מִרְתֵּלֵד גִּחְדוּ מִנְדָּה מְקִרְתֵּלְסָה,

2. אַר פְּדָנְנִה, קֶצְנִיאוּ, מִינְדוּבִיאוּ קֶלְדָּסָה סֶלְסָה.

3. ”פְּדָנְנִי סֶחֶלֶד מִיֵּת הַפּוֹיאוּ, אַרִיאוּ אֶרְתֵּד קֶרְבּוֹלְנִי,

4. קֶצְנִי גֶרְדְּזִנְבִיסָה מְצוֹדְנִלְנִי, זָדָה גַּחְלוֹנְבּוֹלְנִי,

5. קוֹנְלֵתָה קֶצְתָּה מוֹנְנִי, אִיגִי וְרוֹיֶסְגֵּן וְנְבוֹלְנִי ;

6. מִתְנִי שְׁמֶבְמֶלְנִי צְמוֹלֵךְ דְּמֶבְרֶמֶלְנִי, דְּצֶבִילְבוֹלְנִי.

7. ”אַיֶּפְמֵן רֶסְמָה סְקוֹיְרוֹלְסָה, מְטֶרְסָה תוֹלְסָה דְּאוּבְרֶמוֹבּוֹ,

8. פֶּרְתָּה אֶגְסְדוֹרְרוֹן סְשִׁינְלְסָה, נוֹסָה זָגוּה-זָגוּה דְּאֶאֶמְחּוֹבּוֹ,

9. וִיֵּתָה חֶמְלָסָה גְּאִירְבֵּן צְחֶלְסָה, צְמִידֵד דְּאֶשְׁרוֹבּוֹ,

10. סְצִדְדָּס – דְּגָסָה בְּנֵלֵד אִיֶּפְמֵן, סְצִדְדָּס – בְּנֵלְסָה אֶנְתּוֹבּוֹ.

11. ”אַמִּיסְתּוֹיֶס פְּדָנְדֵּן אוּחְמוֹבּוֹ גֶּרְשְׁמוֹנִי קוֹלְנִי,

12. תּוֹרָה אִיגִיֶּצָה קֶצְנִיָּה צְוִנְבְּרוּה חוֹרְצִיֶּלְנִי“.

התרגום המחולק להברות:

תרגום, בתים 1246-1249, עמ' 243-244:

1. [...] [ותגד פֶּטְמֵן : ”רֶאִיֵּתִי לֹא-תִדַּע תְּאוּרִיָּהם : 1. ו-ת-גד פֶּטְמֵן : ”רֶאִיֵּתִי לֹא-תִדַּע תְּאוּרִיָּהם :

2. לֹא-רוּחוֹת כִּי-אִם אָדָם הֵם וּבָהָר מְגוֹרִיָּהם. 2. לֹא-רוּחוֹת כִּי-אִם אָדָם הֵם ו-בָּהָר מְגוֹרִיָּהם.

3. וְשָׂדִים לָהֶם קֶרְאוּנוּ בְּשִׁבְתָּם כְּחֶבֶר יַחַד 3. וְשָׂדִים לָהֶם קֶרְאוּנוּ בְּשִׁבְתָּם כְּחֶבֶר יַחַד

4. אֲנָשִׁים לְמוֹדֵי-כֶּשֶׁף, וּמְרָמָה אֲתָם רוּחוֹת, 4. אֲנָשִׁים לְמוֹדֵי-כֶּשֶׁף, וּמְרָמָה אֲתָם רוּחוֹת,

5. הֵם זָרְעוּ לְכָל-נֶפֶשׁ, וְנִגְדָּם אִין-יָד צוֹלְחַת, 5. הֵם זָרְעוּ לְכָל-נֶפֶשׁ, וְנִגְדָּם אִין-יָד צוֹלְחַת,

6. קִמִּיָּהֶם רִיקָם יָשׁוּבוּ כְּסוּמִים אֶל-פִּי הַפַּחַד. 6. קִמִּיָּהֶם רִיקָם יָשׁוּבוּ כְּסוּמִים אֶל-פִּי הַפַּחַד-

- | | |
|---|---|
| 7. ג-ע-שׁו מ-ק-ס ן-ל-ה ט ן-ג-כּו ב-ס-ן-ו-ר-י-ם , | 7. געשׁו מקס ןלהט ןזכו בּסנּו-ר-י-ם |
| 8. ס-ע-ר ן-ב-י-ם ג-ק-י-מו ן-ט-ב-י-עו עו-ב-ר-י-ם , | 8. סערה בּי-ם גק-י-מו ןט-ב-י-עו עו-ב-ר-י |
| 9. א-ת-מ-י-מ-י-ו כ-ל-י-ל יו-ב-י-שׁו ל-מ-ס-ל-ו-ל ה-ח-ו-ב-ר-י-ם , | 9. א-ת-מ-י-מ-י-ו כּל-י-ל יו-ב-י-שׁו לּמ-ס-ל-ו-ל ה-ח-ו-ב-ר |
| 10. א-ת-ה-י-ו-ם ג-שׁי-מו ל-ל-ה ן-ה-ח-שׁו ל-א-ו-ר-י-ם . | 10. א-ת-ה-י-ו-ם גשׁי-מו לּל-ה ןה-ח-שׁו לּא-ו-ר-י-ם . |
| 11. "ן-ל-כּו ב-שׁו ה-רו-ח ג-כּו-ה או-ת-ם ע-מ-נו , | 11. "ןלכּו בּשׁו ה-רו-ח זכּו-ה או-ת-ם ע-מ-נו , |
| 12. א-ד-ה-נ-ם ב-שׁו כ-מו-נו , ן-ע-צ-מ-ם כ-ע-צ-מ-י-נו." | 12. א-ד-ה-נ-ם בּשׁו כּמו-נו , ןע-צ-מ-ם כע-צ-מ-י-נו." |

דוגמה מס' 17: תיאור

החתונה של טריאל ונסטון-דג'ן

המקור , בתים 1565-1568, עמ' 297

1. טא-רי-עלס דא צול-סא מ-ס-סא מי-ב-דא מ-ת-י סא-פא-ד-ע-ל-י —
2. ז-ב-י-ד-י טא-ב-ט-י סא-ח-ע-ל-מ-פ-י-ו-ג-ו, סא-מ-ז-ב-ע-ל-י גא-ז-ע-ד-ע-ל-י.
3. מא-ת זא-ט-י-ת-א דא-א-ז-י-פ-ע-ב-ס ל-ב-י-נ-י ע-ס-ע א-פ-י-נ-ד-ע-ל-י.
4. ע-ל-א ל-ב-י-נ-ת-א ז-ע-ר י-א-מ-ע-ב-ס קא-צ-י כ-י-ר-ת-א גא-ר-ד-ל-ע-ב-ד-ע-ל-י.
5. ת-ז-י-ת ו-ר-נ-י-ז-ע ע-ר-ת-גא-נ מ-ס-ב-ל-ו-מ-נ-י נא-ב-נ-ע-ת, מ-ז-ע-צא ז-ע-ר-א ס-ז-ל-ו-ב-ד-ע-ס;
6. ז-ע-ק-סא ז-ק-ר-ע-ס דא מ-ע-ז-ע-ד דא-ס-ז-ע-ס, ז-ל-ס-נ-י ח-מא-סא דא-א-ט-ק-ב-ו-ב-ד-ע-ס;
7. מ-י-ס-צא ק-ל-י-ט-ע סא-פ-ז-ר-פ-ל-ע-ת-א, תא-ז-תא מ-א-ת-תא מ-י-א-נ-ד-ו-ב-ד-ע-ס.
8. „ע-ס-ע-א-ו מ-ע-ז-ע ז-ע-נ-י“,— י-זא-ב-ד-ע-ס דא א-מא-ס ח-מ-ו-ב-ד-ע-ס.
9. א-ז-תא-נ-ד-י-ל דא ז-ר-י-ד-ו-נ-י-ס-ת-ז-י-ס ו-ר-נ-י טא-ב-ט-נ-י דא-א-מ-זא-ד-נ-ע-ס,—
10. ז-ע-דא דא-ס-ב-ד-ע-נ ח-ע-ל-מ-פ-י-ו-ז-ע-ר-א-ד,— ד-י-ד-ע-בא-נ-י ז-ד-י-א-ד-נ-ע-ס;
11. ל-מ-ע-ר-ת-מא-נ ס-ב-זא-נ-י ח-ו-ר-צ-י-ע-ל-נ-י מ-א-ת-ע-ב-ר-נ-י-לא רא דא-בא-ד-נ-ע-ס!

12. ამ-ბობ-დი-ან ჭირ-თა მათ-თა, ყვე-ლა-კა-სა გა-უც-ხად-ნეს.
13. სმა, პუ-რო-ბა, გა-ხა-რე-ბა ქმნენ, ჯა-ლა-ბი გა-ა-დი-დეს;
14. ვი-თა-რი-ცა ქორ-წი-ლო-ბა ხამს, ე-გეთ-სა გარ-დინ-დი-დეს.
15. მათ ორ-თა-ვე თა-ვის-თა-ვის ძღვენ-სა სწო-რად მი-ართ-მი-დეს,
16. გლა-ხაკ-თათ-ვის სა-ბომ-ვარ-სა სა-ჭურჭ-ლე-სა ერთ-გან ჰყრი-დეს.

תעתיק:

1. טריאלס דה צולסה מיססה מיחודה מתי סיצדלי –
2. שוידי טחטי סחלמציפו, סשונבלי גאוצדלי.
3. מת פטיז'תה דאויצקבס לחיני אסה אצינדלי,
4. קולה לחינתה ור איאמבס קצי צירתה גרדוחדלי.
5. תוית אורניוה ארתגן מסחדומני נחנת, מנצה ורה סגיובדס;
6. בוקסה הקרס דה מפד דסוס, כוסני חמסה דאטקבובדס;
7. מיסצה קליטה סצורצלטה, תותה מתתה מיאנדובדס.
8. "אסאו מפה צוני", -- איזחדס דה אמס חמובדס.
9. אבתנדיל דה פרידוניסתוים אורני טחטני דאמונדס, -
10. זדה דסחדס חלמציפורד, -- דידיבני אודיאדנס;
11. ג'מרתמן סחוני חורציאלני מתברניג'ה רה דבדנס!
12. אמבובניאן צירתה מתתה, קולקסה גאוצחדנס.
13. חמה, פורובה, גחרבה כמנס, ג'לבי גאדידס;
14. ויתריצה כורצילובה חמס, אגסה גרדיחדנינס.
15. מת אורתנה תוים-תוים דזגונסה סצורד מיארתמידס,
16. גלחקתתוים סבודזורסה סצורצלסה ארתגן הקרידס.

תרגום, בתים 1637-1640, עמ' 321-322

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. ותשג ידם כל חפץ לבבם ותעש-און | 1. ות-שג י-דם כל-ח-פץ לב-בם ו-ת-עש-און |
| 2. על-שבעה כסי-המשל במושב מאד חסון, | 2. על-שב-עה כ-סי-ה-מ-ש-ל ב-מו-ש-ב מ-א-ד ח-ס-ו, |
| 3. ותסח שמחת האשר מלבם את-ה-אסון; | 3. ו-ת-ס-ח ש-מ-ח-ת ה-א-ש-ר מ-ל-ב-ם א-ת-ה-א-ס-ו; |
| 4. מי-שלא טעם עצבת – לא-יגיע לשון. | 4. מ-י-ש-ל-א ט-ע-ם ע-צ-ב-ת – ל-א-י-ג-י-ע ל-ש-ו-ן. |
| 5. ויזהירו מן-השמש בשבתם בעצרות, | 5. ו-י-ז-ה-י-רו מ-ן-ה-ש-מ-ש ב-ש-ב-ת-ם ב-ע-צ-ר-ו-ת, |
| 6. וימלך לקול התקע בהמון חצצרות, | 6. ו-י-מ-ל-ך ל-ק-ו-ל ה-ת-ק-ע ב-ה-מ-ו-ן ח-צ-צ-ר-ו-ת, |
| 7. ויגישו אל-המלך מפתחות האוצרות | 7. ו-י-ג-י-ש-ו א-ל-ה-מ-ל-ך מ-פ-ת-ח-ו-ת ה-א-ו-צ-ר-ו-ת |
| 8. ויריעו: "זה מלבנו גואלנו מצרות!" | 8. ו-י-ר-י-ע-ו: "ז-ה מ-ל-ב-נ-ו ג-ו-א-ל-נ-ו מ-צ-ר-ו-ת!" |
| 9. ויבא כסי המלך להושיב את-ידידיו, | 9. ו-י-ב-א כ-ס-י ה-מ-ל-ך ל-ה-ו-ש-י-ב א-ת-י-ד-י-ד-י-ו, |
| 10. וישא העם לשנים תשבחות כלגידיו, | 10. ו-י-ש-א ה-ע-ם ל-ש-נ-י-ם ת-ש-ב-ח-ו-ת כ-ל-ג-י-ד-י-ו, |
| 11. הברא ככם אלה חידים שביחידיו? | 11. ה-ב-ר-א כ-כ-ם א-ל-ה ח-י-ד-י-ם ש-ב-י-ח-י-ד-י-ו? |
| 12. וישמיעו וישלימו כל אחד קשי פידיו. | 12. ו-י-ש-מ-י-ע-ו ו-י-ש-ל-י-מ-ו כ-ל א-ח-ד ק-ש-י פ-י-ד-י-ו. |
| 13. ויבא שתי ואכל לעדה הנקהלה, | 13. ו-י-ב-א ש-ת-י ו-א-כ-ל ל-ע-ד-ה ה-נ-ק-ה-ל-ה, |
| 14. ותהי כיד המלך התנה מהללה, | 14. ו-ת-ה-י כ-י-ד ה-מ-ל-ך ה-ת-נ-ה מ-ה-ל-ל-ה, |
| 15. בד-בבד מובאת תקרבת לחתן ולפלה, | 15. ב-ד-ב-ב-ד מ-ו-ב-א-ת ת-ק-ר-ב-ת ל-ח-ת-ן ו-ל-פ-ל-ה, |
| 16. ומתן מבית הגני לאביון ולדלה. | 16. ו-מ-ת-ן מ-ב-י-ת ה-ג-נ-י ל-א-ב-י-ו-ן ו-ל-ד-ל-ה. |

דוגמה מס' 18: דיאלוג

השיחה הראשונה בין טריאל ואבתנדיל

המקור, בתים 281-284, 289-290, עמ' 58, 60:

1. טא-רו-ע-ליס צאר-די ו-ע-ו דא-ת-ר-ו-ט-ו-ל-ו-ל-י, אר דא-ז-ר-ו-ל-י;
2. ყმა-სა უთხ-რა: „მესწ-რა-ფე-ზის, მით-ხარ შე-ნი და-ფა-რ-უ-ლი,
3. ვინ ხარ, ა-ნ-უ სით მოს-რ-ულ-ხარ, სა-და-უ-რი, სად მოს-რ-უ-ლი?
4. მე სი-კ-ვ-დი-ლ-სა ა-ღარ ვა-ხ-ს-ო-ვ, ვარ მის-გ-ა-ნ-ც-ა გან-წ-ი-რ-უ-ლი“.

5. ავ-თან-დილ გას-ცა პა-სუ-ხი, სიტყ-ვე-ბი ლა-მა-ზე-ბი-ა:
 6. „ლო-მო და გმი-რო ტა-რი-ელ, ვის თა-ვი გი-ნა-ზე-ბი-ა,
 7. მე ვარ ა-რა-ბი, ა-რა-ბეთს არს ჩე-მი დარ-ბა-ზე-ბი-ა,
 8. მიჯ-ნუ-რო-ბი-თა დამწ-ვარ-ვარ, ცეცხ-ლი უშ-რე-ტი მგ-ზე-ბი-ა.
-
9. „მე პატ-რო-ნი-სა ჩე-მი-სა ა-სუ-ლი შემყ-ვა-რე-ბი-ა;
 10. თვით მე-ფედ მა-თად მას ხედ-ვენ მო-ნე-ბი მკვლავ-მაგ-რე-ბი-ა.
 11. თუ-ცა არ მიც-ნობ, გი-ნა-ხავ, თუ ვი-თა გი-აზ-რე-ბი-ა,
 12. გახ-სოვ-ცა, ო-დენ და-ხო-ცე მო-ნე-ბი არ-საპყ-რე-ბი-ა?
-
13. „შენ მინ-დორს გნა-ხეთ გაჭ-რი-ლი, ჩვენ ზე-და გარდ-გე-კი-დე-ნით,
 14. პატ-რო-ნი ჩე-მი გა-გიწყ-რა, ჩვენ ხა-ფად წა-გე-კი-დე-ნით,
 15. გიხ-მეთ, არ მოხ-ვე, ლაშ-ქარ-ნი უ-კა-ნა გა-მოგ-კი-დე-ნით,
 16. შენ ველ-ნი წით-ლად შე-ღე-ბენ სრუ-ლად სისხ-ლი-სა კი დე-ნით.
- [...]
17. ტა-რი-ელს-ცა ა-ეხ-სე-ნა ო-მი მა-თი მა-შინ-დე-ლი,
 18. იტყ-ვის: „მახ-სოვს ე-გე საქ-მე, თუ-ცა ა-რის ად-რინ-დე-ლი;
 19. ერთ-გან გნა-ხენ ნა-დი-რო-ბას შენ და შე-ნი მე გამრზ-დე-ლი;
 20. მით ვტი-რო-დი, მო-მე-გო-ნა მე, გლახ, ჩე-მი წარმწყ-მე-დე-ლი.
 21. „რას მაქ-ნევ-დით, რა გინ-დო-და, ერთ-მა-ნერთ-სა რითა ვჰგვან-დით?
 22. თქვენ მორჭ-ძულ-ნი სთა-მა-შობ-დით, ჩვენ მტი-რალ-ნი ღაწვ-თა ვბან-დით.
 23. რა მო-ნა-ნი შე-საპყ-რობ-ლად მომ-წი-ენით, გაჰ-გულ-ვან-დით,
 24. აწ ვეჰვ, რო-მე ჩე-მად ნაცვ-ლად თა-ნა მკვდარ-თა მი-ი-ტან-დით.

תעתיק:

1. טריאליס ורדי איקו דתרתוילולי, אר דזרולי ;
2. קמסה אותררה : "מסצרפביס, מיתחר שני דפרולי,
3. וין חר, אנו סית מוסרולחר, סדאורי, סד מוסרולי?
4. מה סיקודילסה אגר וחסוב, ור מיסגנה גנצירולי.

5. אבתנדיל גסצה פסוחי, סיטקנבי למזביה :
6. "לומו דה גמירו טריאל, ויס תוי גינזביה,
7. מה ור ערבי, ערבתס ארס צמי דרזביה,
8. מידן'נורוביתה דמצורור, צצחלי אושרטי מגזביה.

9. מה פטרוניסה צמיסה אסולי שמקנרביה ;
10. תויץ מפד מתד מס חדון מונבי מקלו-מגרביה.
11. תוצה אר מיצנוב, גינחו, תו ויתה גיאזרביה,
12. גחוסוסצה, אודן דחוצה מונבי אר-ספקרביה?

13. שן מינדורס גנחת גצ'רילי, ציון זדה גרדגקידנית,
14. פטרוני צמי גגיצקרה, ציון חפד צגקידנית,
15. גיחמת, אר מוחוה, לשפני אוקנה גמוקידנית,
16. שן ולגי ציתלד שעגבן סרולד סיסחליסה קי דנית.

[...]

17. טריאלסצה אאחסנדה אומי מתי משינדלי,
18. איטקווס : "מחוסוס אגה סכמה, תוצה אריס אדרנדלי ;
19. ארתגן גנחת נדירובס שן דה שני מה גמרזדלי ;
20. מית וטירודי, מומגונה מה, גלח, צמי צרמקמדילי.

21. "רס מִפְּנֵי, רָא גִינְדוּדָה, אֶרְתִּמְנַרְתֶּסָה רִיתָה וְהַגְּנֵדִיתָ?
 22. תִּכְנֹן מוֹרְצִיזוּלְנִי סֶתְמִשׁוּבְדִית, צִיּוֹן מְטִירְלְנִי גְצוּתָה וְבִנְדִית.
 23. רָא מוֹנְנִי שְׁסִפְקוּרֹבֶלֶד מוֹמְצִיאֲנִית, גְּהוּלֹנְדִית,
 24. אֵץ וְצוֹ, רוֹמָה צִמֵּד נְצוּלֵד תִּנָּה מְקוֹדְרָתָה מִיִּטְנִדִית.

תרגום, בתים 284-287, 292-293, עמ' 56,55: התרגום המחולק להברות:

1. טְרִיאֵל – וְרָדוּ בְקָרַח לֹא-כְסוּי וְרַק אֶטוּר; 1. ט-רי-אל – וְר-דוּ בְק-רַח לֹא-כְסוּי וְר-ק אֶ-טוּר;
 טוּר;
 2. וַיֹּאמֶר: נְכֹסֶף נְכֹסֶפְתִּי כִי-תִגִּיד כָּל-סוּד סְתוּר: 2. וַיֹּא-מֶר: נְכ-סֹף נְכ-סֶפְתִּי כִי-תִגִּיד כָּל-סוּד ס-
 תוּר:
 3. מִי-אֶתָּה, מֵאִיִן בָּאת, מֵה-תְּחַפֵּץ וּמֵה תִתּוּר 3. מִי-אֶ-תָּה, מֵ-אִיִן בָּ-אֶת, מֵה-תְּחַפֵּץ וּ-מֵה תִ-
 תוּר?
 4. וְאֲנִי – נְשִׁנִּי מוֹת, אֶף-מִנּוּ אֲנִי פְטוּר". 4. וַיֹּא-נִי – נְש-נִי מוֹת, אֶף-מִנּוּ אֲנִי פְ-טוּר".
 5. אֲבִתְנִדִיל עֲנָה לְגָבֶר וַיִּבְעֵע אִמְרִי-לִפִּי: 5. אֲב-תְנִדִיל עֲנָה לְג-בֶר וַיִּב-עֵע אִמְרִי-לִפִּי:
 6. "טְרִיאֵל הֵעֵז כְּלִישׁ אֶשֶׁר-כָּה עֲדַנְתָּ אִפִּי! 6. "ט-רי-אל הֵעֵז כְּ-לִישׁ אֶשֶׁר-כָּה ע-דַנְתָּ אִ-פִּי!
 7. עֲרָבִי אֲנִי, נְחַלְתִּי בְעֲרָב טִירוֹת לֹא-דָפִי, 7. ע-רָבִי אֲנִי, נְח-לְתִי בְע-רָב טִירוֹת לֹא-דָפִי,
 8. אֶהֱבָה אוֹתִי שׁוֹרְפָת, וְאִשָּׁה אִינָה בֵּת-שָׁפִי. 8. אֶ-הֱבָה אוֹתִי שׁוֹר-פָּת, וְ-אִשָּׁה אִי-נָה בֵּת-שָׁפִי.
 9. "בֵּת-מִלְכִּי – יִפְגָּה לְנִצַּח אֶת-לְבִי לְקַח לְקַח, 9. "בֵּת-מִלְכִּי – יִפְגָּה לְנִצַּח אֶת-לְבִי לְקַח לְקַח-ח,
 10. אֶף-אוֹתָהּ הָעַם הִמְלִיכוּ אֶת עֵינֶיהָ בָּם לְפָקַח. 10. אֶף-אוֹתָהּ הָעַם הִמְלִיכוּ אֶת עֵינֶיהָ בָּם לְפָקַח-
 ח.
 11. לֹא-תִכְפֹּר, אֶדְ-רָאִיתִנִּי בְמִקְרָה עֲשׂוּי לְשִׁכַּח: 11. לֹא-תִכְפֹּר, אֶדְ-רָאִיתִנִּי בְמִקְרָה עֲשׂוּי לְשִׁכַּח-
 ח:
 12. הַתִּזְכֹּר אֶשֶׁר הִרְגַת עֲבָדִים אֲבִירִי-כַח? 12. הַתִּזְכֹּר אֶשֶׁר הִרְגַת עֲבָדִים אֲבִירִי-כַח?

13. "ר-אי-נו-ך ר-ב-א-חו-ו-לק-רוא-ל-ך-צ-ב-א-נו", 13. "ראינוך ר-ב-א-חו-ו-לק-רוא-ל-ך-צ-ב-א-נו",
 14. ו-י-כ-ע-ס-מ-ל-כ-י-ע-ל-י-ך, ו-נ-ך-ד-ף, כ-י-ר-צ-י-ו-א-נו, 14. ו-י-כ-ע-ס-מ-ל-כ-י-ע-ל-י-ך, ו-נ-ך-ד-ף, כ-י-ר-צ-י-ו-א-נו,
 15. ק-ר-א-נו-ך-ו-ל-א-ב-א-ת, ו-ה-פ-ע-ל-ע-צ-ב-נו, 15. ק-ר-א-נו-ך-ו-ל-א-ב-א-ת, ו-ה-פ-ע-ל-ע-צ-ב-נו,
 16. ב-נ-פ-ש-נו-ה-ת-ק-פ-נו-ך-ו-ה-כ-ר-ב-ך-ד-ם-צ-ב-ע-נו. 16. ב-נ-פ-ש-נו-ה-ת-ק-פ-נו-ך-ו-ה-כ-ר-ב-ך-ד-ם-צ-ב-ע-נו.
 [...]

17. ט-ר-י-אל-נ-ך-ל-פ-ת-ע-ב-מ-צ-ה-ו-ב-מ-ד-ון 17. ט-ר-י-אל-נ-ך-ל-פ-ת-ע-ב-מ-צ-ה-ו-ב-מ-ד-ון
 18. ו-י-א-מ-ר: "א-מ-נ-ם-ז-כ-ר-ת-י-נ-ש-ח-ו-ת-מ-ן-ה-נ-ד-ון: 18. ו-י-א-מ-ר: "א-מ-נ-ם-ז-כ-ר-ת-י-נ-ש-ח-ו-ת-מ-ן-ה-נ-ד-ון:
 19. ב-מ-צ-ו-ד-ח-י-ו-ת-ר-א-י-ת-י-א-ו-ת-ך-ו-ה-א-ד-ון, 19. ב-מ-צ-ו-ד-ח-י-ו-ת-ר-א-י-ת-י-א-ו-ת-ך-ו-ה-א-ד-ון,
 20. א-ז-ע-ט-ל-ב-י-מ-ב-כ-י-ל-ח-ט-פ-ת-ב-ך-ד-ון. 20. א-ז-ע-ט-ל-ב-י-מ-ב-כ-י-ל-ח-ט-פ-ת-ב-ך-ד-ון.

21. "ל-מ-ה-ז-ה-ל-כ-ם-נ-ד-ר-ש-ת-י-ו-מ-ה-ש-ת-י-א-ש-ת-י-ת-י 21. "ל-מ-ה-ז-ה-ל-כ-ם-נ-ד-ר-ש-ת-י-ו-מ-ה-ש-ת-י-א-ש-ת-י-ת-י
 22. כ-א-ש-ר-א-ת-ם-ב-ע-ל-ס, ו-א-נ-י-כ-מ-ת-ע-ט-י? 22. כ-א-ש-ר-א-ת-ם-ב-ע-ל-ס, ו-א-נ-י-כ-מ-ת-ע-ט-י?
 23. ו-ת-ר-י-צ-ו-ל-ק-ח-ת-נ-י-כ-ל-ת-ו-פ-ש-ו-מ-ח-ט, 23. ו-ת-ר-י-צ-ו-ל-ק-ח-ת-נ-י-כ-ל-ת-ו-פ-ש-ו-מ-ח-ט,
 24. א-ך-ת-ח-ת-י-ה-ז-ה-ל-ק-ח-ת-נ-ב-ל-ת-ם-ע-ל-י-כ-ת-י. 24. א-ך-ת-ח-ת-י-ה-ז-ה-ל-ק-ח-ת-נ-ב-ל-ת-ם-ע-ל-י-כ-ת-י.

דוגמה מס' 19: זיאלוג

המקור, בתים 516-518, 523-525, עמ' 107-108

1. „მიზრ-მა-ნა: „მიკ-ვირს, რად მოხ-ვე მშლე-ლი პი-რი-სა მტკი-ცი-სა,
2. გამ-წი-რა-ვი და მუხ-თა-ლი, შენ, გამ-ტე-ხე-ლი ფი-ცი-სა?!
3. მაგ-რა ნაც-ვალ-სა პა-ტი-სა მიგ-ცემ-სო ზე-ნა, მი-, ცი-სა!“
4. ვკვად-რე: „რა გვად-რო პა-სუ-ხი მის ჩემ-გან მე უ-ცი-სა?“
5. „ვთქვი: „პა-სუხ-სა ვე-რას გვად-რებ, თუ ა-რა ვხცნობ მე მარ-თალ-სა:
6. რა შეგ-ცო-დე, რა მიქ-ნი-ა უც-ნო-ბო-სა, ფერ-ნამკრ-თალ-სა?“
7. კვლა-ცა მითხ-რა: „რას გე-უბ-ნა მტყუ-ან-სა და შენ მუხ-თალ-სა?
8. დი-ა-ცუ-რად რად მოვ-ლორ-დი? მე და-ვუწ-ვავ ა-მიო-ალ-სა.
9. „შენ არ ი-ცი ხვა-რაზმ-შა-სი საქმ-როდ ჩე-მად მოყ-ვა-ნე-ბა?!

10. შენ ჯდო-მილ-ხარ სა-ვა-ზი-როდ, შე-ნი რთუ-ლა ა-მას ნე-ბა,
11. შენ გას-ტე-ხე ფი-ცი ჩე-მი, სიმტ-კი-ცე და ი-გი მცნე-ბა,
12. ღმერთ-მან ქმნა და და-გირ-ჩი-ნა ცუ-დად შე-ნი ხე-ლოვ-ნე-ბა!
- [...]
13. ვჰკად-რე, თუ: „მზე-ო, და-გიწ-ვავ, ჩე-მი-ცა დაწ-ვი მზე ბა-რე,
14. რათ-გან არ მომ-კალ, პა-სუ-ხი ერ-თა-ი გკად-რო მე ბა-რე.
- [...]
15. „რო-მე გკად-რებ, ე-სე სიტყ-ვა აწ თუ ცუ-დად ნა-ლიქ-ნი-ა,
16. ცამ-ცა მრის-ხავს, მზი-სა შუქ-ნი ყო-ლა ჩემთ-ვის ნუ შუქ-ნი-ა!
17. თუ მა-ღირ-სებ გან-კითხ-ვა-სა, ა-კი ა-რა არ მიქ-ნი-ა“.
18. მან მიბრ-ძა-ნა: „რა-ცა ი-ცი, თქვი-ო“, თა-ვი და-მიქ-ნი-ა.

19. „კვლა-ცა გჰკად-რე: „მე თუ, მზე-ო, თქვენთ-ვის ფი-ცი გა-მე-ტე-ხოს,
20. ღმერთ-მან აწ-ვე რისხ-ვა მი-სი ზე-ცით ჩემთ-ვის გა-ამე-ხოს!
21. ვი-სი გინ-და უ-შე-ნო-სა პი-რი მემ-ზოს, ტა-ნი მე-ხოს,
22. მა-შა მა-შინ რაგ-ვარ დავრ-ჩე, რა ლახ-ვა-რი გულ-სა მე-ხოს?

תעתיק :

1. "מיבדוּנָה: "מיקוּיֶרְס, רַךְ מוֹחֶוּה מְשֻׁלֵי פִירִיסָה מְטָקִיצִיֶהָ,
2. גַּמְצִירוּי דֵה מוֹחֶתְלִי, שֵׁן, גַּמְטַחְלִי פִיצִיֶהָ!;
3. מַגְרָה נְצוֹלְסָה פִטִּיזִיֶהָ מִיגְצָמְסוֹ וְנָה, מִי-, צִיֶהָ!";
4. וְהַקְדָּרָה: "רַה גְּקָדְרוּ פִסוּחִי מִיֶס צִמְגָן מָה אוֹאִיצִיֶהָ?";
5. "וְתַכְוִי: "פִסוּחֶסָה וְרַס גְּקָדְרַב, תוֹ אֶרְה וְסָצְנוֹב מָה מְרַתְלָסָה:
6. רַה שְׁגָצוֹדְהָ, רַה מִיכְנִיָה אוֹצְנוֹבוֹסָה, פֶּר-נְמָקְרַתְלָסָה?";
7. קוֹלְצָה מִיֶתְרַה: "רַס גְּאוֹבְנָה מְטָקוֹאִנְסָה דֵה שֵׁן מוֹחֶתְלָסָה?
8. דִּיאֶצוֹרְד רַךְ מוֹגוֹרְדִי? מָה דְבוֹצְבּוֹ אֶמִית אֶלְסָה.
9. שֵׁן אֶר אוֹיֶצִי חוֹרְרִזְמֶשְׁסִי סַכְמָרוֹד צִמְד מוֹקוֹנְבָה!;
10. שֵׁן יִדוֹמִילְחַר סוֹזִירוֹד, שְׁנִי רַתוֹלָה אֶמֶס נְבָה,

11. שֶׁן גִּסְטָחָה פִּי צִי צ'מִי, סִימְטָקִיצָה דָּה אִיגִי מְצַנְבָּה,

12. גְּמַרְתָּמֶן כְּמִנָּה דָּה דִּגִּרְצ'ינָה צוּדָד שְׁנִי חִלּוּבְנָבָה!

[...]

13. וְהִקְדָּרָה, תו: "מְזָאוּ, דִּגִּי צְבוּ, צ'מִי צָה דְצָבִי מְזָה בְּרָה,

14. רִתְגֶן אַר מוּמְקָל, פְּסוּחִי אֶרְתָּאִי גְקָדְרוּ מָה בְּרָה.

[...]

15. רוּמָה גְקָדְרָב, אָסָה סִיטְקוֹנָה אַץ תו צוּדָד נְלִיכְנִיָה,

16. צְמָצָה מְרִיסְחוֹס, מְזִיסָה שׁוּכְנִי קוּלָה צ'מְתוּיִס נו שׁוּכְנִיָה!

17. תו מְגִיִרְסָב גְנְקִיתְחוּסָה, אוֹי אָרָה אַר מִיכְנִיָה".

18. מֶן מִיבְרָדְזוֹנָה: "רְצָה אִיצִי, תְּפִוִּיאוּ", תוֹי דְמִיכְנִיָה.

19. קוּלְצָה וְהִקְדָּרָה: "מָה תו, מְזָאוּ, תְּכִוְנִתוּיִס פִּיצִי גְמִטְחוּס,

20. גְּמַרְתָּמֶן אֶצוֹה רִיסְחוֹה מִיִּסִי זְצִית צ'מְתוּיִס גְאֶמְחוּס!

21. וִיִּסִי גִינְדָה אוֹשְׁנוּבָה פִּירִי מְמוּזוּס, טְנִי מְחוּס,

22. מְשָׁה מְשִׁין רְגֶר דְּוִרְצִיָה, רָה לְחוּרִי גוּלְסָה מְחוּס?

התרגום, בתים 523-525, 530-532 עמ' 106-107: התרגום המחולק להברות

1. וְתִאמֶר: "מִפִּיר הָאֶמֶר, אֶתְמָהָה מְדוּעַ בְּאֵת, 1. וְ-תִאמֶר: "מִפִּיר הָ-אֶמֶר, אֶתְ-מָ-הָה מְ-דוּ-

ע בְּאֵת,

2. הַמוֹסֵר הַסָּג מִתְקַף הָאֵלָה אֲשֶׁר נִשְׁבַּעְתָּ! 2. הַ-מוֹ-סֵר הַ-סָּג מִ-תְּ-קַף הָ-אֵלָה אֲ-שֶׁר נִשְׁ-

בַּעֲתָּ!

3. אֲדָ-יָשִׁיב לָךְ אֵלָה כְּצִדְקוֹ אֲשֶׁר הִשְׁבַּעְתָּ!" 3. אֲדָ-יָ-שִׁיב לָ-ךְ אֵלָה כְּ-צִדְ-קוֹ אֲ-שֶׁר הִשְׁ-בַּ-

תָּ!"

4. וְאָשִׁיב: "הַבְּלִי-דַעַת אֶעֱנֶךָ עַל-הַדְּבָרָה? 4. וְ-אָ-שִׁיב: "הַ-בְּ-לִי-דַעַת אֶ-עֱ-נֶךָ עַל-הַ-דְּ-בַר-

תָּה?

5. "לֹא-אָשִׁיב כִּי-אִם תוֹכִיחֵי וְתַצְלִיחֵי לְאֵמֶת: 5. "לֹא-אָ-שִׁיב כִּי-אִם תוֹ-כִי-חֵי וְ-תַצְ-לִי-חֵי

לְ-אֵ-מֶת:

6. מָה-חֲטָאתִי לְפָנֶיךָ בְּתַמִּי כְּתָם הַמֶּת? 6. מָה-חֲ-טָא-תִי לְ-פָנֶיךָ בְּ-תַמִּי כְּ-תָם הַ-

מֶת?"

7. וְתִאמֶר: "מָה-עוֹד אוֹסִיפָה לְשַׁקְרֶן וּמִשְׁתַּמֵּט? 7. וְ-תִאמֶר: "מָה-עוֹד אוֹ-סִי-פָה לְ-שַׁקְ-רֶן וְ-

מש-ת-מט?

8. כְּאִשָּׁה אֵיכָה רַמְיָתִי וּמְלַחֵב אֶצְמָתִי? 8. כָּ-א-שָׁה אֵי-כָה רַ-מִי-תִי וּ-מ-ל-חֵב א-צְ-

מַתִּי?

9. "לֹא-תִדְעַ כִּי-מְחֹרָזִת מְבִיאִים אֵלַי אָרוּסִים!" 9. "לֹא-תִדְעַ כִּי-מ-חֹ-רַזִּת מְ-בִי-אִים א-לִי

א-רוּסִים!?"

10. וְהִלֵּא כְּדִין הַנֶּעַד דִּינָךְ הִזָּה גְרוּסִים, 10. וְ-הִלֵּא כְ-דִין ה-נְ-עַד דִי-נְ-ךְ הִזָּה גְ-רוּסִים,

11. אֶמוּנָנוּ בְּרַגְלֶיךָ מִתְרַקֵּעַ וְדָרוּסִים; 11. אֶ-מוּ-נָנוּ בְ-רַגְ-לֵי-ךְ מִתְ-רַ-קֵּעַ וְ-דָ-רוּסִים;

12. מִי-יִתֵּן וְהִתְנַקַּמְתִּי עַל-הָאִשָּׁר הִקְרוּסִים! 12. מִי-י-תֵן וְ-הִתְ-נַ-קַּמְ-תִּי עַל-הָ-אִשָּׁר הִ-קְרוּסִים!

רוּסִים!

13. וְאָמַר: "שְׁמִשִּׁי, נִשְׂרַפְתִּי עַד-נִפְשִׁי אֲשֶׁר זָנַחְתִּי, 13. וְ-אָ-מַר: "שְׁמִ-שִּׁי, נִשְׂ-רַפְ-תִּי עַד-נִפְ-שִׁי אֶ-שֶׁר

זָנַחְתִּי,

14. אֶדְ-אֶם-טָרָם תְּמִיתִינִי – אֲשַׁמִּיעֶךָ מְלִי בְּנַחְתִּי. 14. אֶדְ-אֶם-טָ-רָם תְּ-מִיתִי-נִי – אֲשַׁ-מִּיעֶ-ךָ מְלִי בְּ-נַחְתִּי.

מְלִי בְּ-נַחְתִּי.

[...]

15. "וְאֲשֶׁר עֲתָה אֲבִיעַ אֶם-תִּרְאֶיהוּ כְּחֶנֶף – 15. "וְ-אֶ-שֶׁר עֲתָה אֲבִיעַ אֶם-תִּרְ-אֶיהוּ כְּ-חֶנֶף –

כְּ-חֶ-נֶף –

16. אֶל-יִגַּה לִי אֹר-הַשֶּׁמֶשׁ, וְהִשְׁחַק יִתְאַנֵּף! 16. אֶל-יִגַּה לִי אֹר-הַשֶּׁ-מֶשׁ, וְ-הִשְׁ-חַק יִתְ-אַנֵּף!

יִתְ-אַ-נֵּף!

17. אֶם-אֶזְכָּה כִּי-תִחַקְרִינִי – אֶת-דַּעְתְּךָ לֹא-אֶגְנֹב." 17. אֶם-אֶזְ-כָּה כִּי-תִחַ-קְרִי-נִי – אֶת-דַּע-תְּךָ לֹא-אֶגְ-נֹב."

תִּךָ לֹא-אֶגְ-נֹב."

18. וְתִרְכֹן רֵאשָׁה וְתַעַן: "אֶת-אֲשֶׁר תִּדְעַ – הֲנִבִי." 18. וְ-תִרְכֹן רֵא-שָׁה וְתַעַן: "אֶת-אֲשֶׁר תִּדְעַ – הֲנִבִי."

דַע – הֲנִבִי."

19. "וְאֹסִיף לֵאמֹר: "הַשֶּׁמֶשׁ, אֶם-הִפְרַתִּי אֶלְתֶּךָ – 19. "וְ-אֹסִיף לֵאמֹר: "הַשֶּׁ-מֶשׁ, אֶם-הִפְ-רַתִּי אֶלְתֶּךָ –

פְּרַתִּי אֶלְ-תֶּךָ –

20. עַל-רֵאשִׁי חֲרוֹן אֶלֶּה מִשְׁמִים וְנִתְּדָךְ! 20. עַל-רֵא-שִׁי חֲרוֹן אֶלֶּה מִשְׁ-מִים וְנִתְּדָךְ!

כְּ-תִדְּךָ!

21. אֵי-פָנִים כְּאוֹר פָּנֶיךָ וְקוֹמָה כְּקוֹמַתְךָ? 21. אֵי-פָנִים כְּאוֹר פָּנֶיךָ וְקוֹ-מָה כְּקוֹ-מַתְךָ?

מְ-תִדְּךָ!?"

22. הֲיִחַזְקָה לְבִי עַד-רַגְעַ, אֶם-בְּרֵמַח יִחַתְּדָךְ? 22. הֲיִחַזְ-קָה לְבִי עַד-רַגְעַ, אֶם-בְּ-רֵמַח יִחַתְּדָךְ?

חֲ-תִדְּךָ?

נספח ב': הקלטה של 19 קטעי הפואמה במקור ובתרגום.

נספח ג': קטע מתרגומו העברי של גפנוב

בכתב ידו של המתרגם כפי שפורסם ב"דף לספרות" מיום 30.12.66

נספח ג': קטע מתרגומו העברי של גפונוב

ככתב ידו של המתרגם כפי שפורסם ב"ידף לספרות" מיום 30.12.66

התעורר לקראת על אודות העלמות
ולסוף דלתן

ואשכחתי את הכושלות, ורחמי הוציאו ללח
ואסורן בנפשי עליהם שלחמם והתוללה
בתקופתה על הקטנת סמיהם המוללה -
בזוה צורת סבלים על ראשי התוללה.

והראה באדם בוגל וחורש אל השנים -
אל הקבד והשיות והלחשת הפנים -
שערה נכרע, פניה מלאה באפונים,
אל סילת צוחק קטנה ירוחוק סלבין אענם.

ועם לפני סמנה וסירה סמנה,
והקרה: כוונתם נקטת לתרשים את רעפן?
והוא קולת סבלי הסופיות ארסמט:
הלחים המיל קלטו את רעפן המעלה!

המשל והשאלה: מהי הנה, עמי פחד!
למנו סבליה דוקמה ואפוד,
למנו להשיגנו גשירות סן המור,
למנו הקהלה אל הנה הנה צור.

והאמר: הנה אודיה ותיכבה חספה?
הקדמם פלסמיה, סן קדמה המילה:
היא על גחמני, סמיה אל המילה:
והאמר: סן חולד, ואלמני גמפה.

האמר: אנו נבנה ומהם לך הקרה -
וישבע סלמי, ופעל חסנו הסופיות,
וקרה פרימיה, וקול קול ספקרה,
וקרה לא יקראת, וקרה רוח וקרה.

ועוד: גם הקרה דוק אשר המילה:
ויאמר: מהן נבנה? המילה בפרימיה:
אודיה חבד לכמה ולכן נבג איפה,
סן חסנו סמיה חשנם לא חשביה פרימיה.

האמר: אם לא בנהג אודיה ומה חשנם:
למנו קול סמיה - ומהנה המילה:
סודיה המילה פרימיה המילה:
האמר: כוונתם סלחנה למילה המילה!

ואשכחתי ננה לשלחן לוחדי סמיה אלה,
ונתתי ימי חשבתי: לא תמנה לבשלה.
וישבע אנוי על סמיה חסנו לוחדי לה -
לכד אשר בקשה ללוחדי סמיה.

איש אקור, אקור אלה, וחרפה קדמני:
קבל עם נשבע חסנה למנו חסנה:
והאמר: קול יודע פרימיה סמיה,
אחלה סמיה - נבנה חסנה?

ונסמן אקנו נור, חסנה סמיה סמיה,
בסמיה סמיה סמיה סמיה סמיה;
יבנה נור סמיה סמיה סמיה סמיה:
האמר: פרימיה סמיה סמיה סמיה סמיה!

והאמר: ומהאמר, אודיה על סמיה רבנה -
למה נבנה סמיה סמיה סמיה סמיה סמיה!
מה פרימיה לך ללוחדי סמיה סמיה סמיה?
סמיה סמיה סמיה סמיה סמיה סמיה!

והאמר: אנוי חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה;
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
לא יבנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה.

והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה.

והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה.

והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה,
והאמר: חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה חסנה.

נספח ד': "רוסתאוולי בעברית: מכתב מגרוזיה"

כפי שפורסם בגאורגיה בעיתון "קומוניסט" מיום 7.2.67 ותורגם על ידי בוריס גפונוב

נספח ד': "רוסתאוולי בעברית: מכתב מגרוזיה"

כפי שפורסם באנארוזיה בעיתון "קומוניסטי" מיום 7.2.67 ותורגם על ידי בוריס גוטנב

רוסתאוולי
בעברית
מכתב מגרוזיה

2. הרוסתאוולי פרסם את המכתב הזה בלשון רכה ופשוטה על ידי שיתוף פעולה עם מכתביו הקודמים. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו.

המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו.

עושה עיר הנמר בעברית

התרגום - הרשב כותאיסי בוריס גוטנב

המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו. המכתב הזה הוא מכתב שבו מודיעים לנו על המצב בארצנו.

בעיות בינלאומיות

הבעיות הבינלאומיות הן בעיות שיש להן השפעה על כל המדינות. הבעיות הבינלאומיות הן בעיות שיש להן השפעה על כל המדינות. הבעיות הבינלאומיות הן בעיות שיש להן השפעה על כל המדינות.

נספח ה': המלצת שלונסקי לוועדת פרס טשרניחובסקי.

נספח ח': המלצת שלונסקי לוועדת מרס טשרניחובסקי.

28.1.1969

לכבוד
ועדת השופטים
לפרט טשרניחובסקי
מיכורה של עיריית תל-אביב
א.ג.

הנני מסליצים בזה המלצה מיוחדת על מנת הפרט לתרומתו לרוב
נפגות, ארס קומאסי, אשר בקאוקאז, על תרומתו את השואמה הקלאסית
"עומת עור הנבר" של גאון שירת גרוזיה שותא וסתאוליל.

יצירת זו, מלפני 100 שנה, שהיתה לנסס סנססי זאן הברול של שירת
העולם בנסת התרומים הרבים והחסומים ברוב לשונות העולם, נישגת בזה
לקרא העברי בהרגום ססואר, שהיא מלאכה-מחשבת ברוסה ומדוקדקת תן
מצד מרכייהלשון ותן מצד התישנים הפויסייהיצורניים, בסמורת הניטן
הריחסי, בהקפדה על מעשה החריות רבתיהפנים והתחבולות, בעשירות
הויפויים נוסת שירת המרת ומיירב ערכי שירה, שהיצירה משושגת בנס
בסקורה.

עניין מוטלא לעצמו ורא עצם עבריותו המושלגת של היחדי הצעיר, ילד
המשמר הסובייטי, סבתנאי "מחותרת" אנוטית סיגל לעצמו בקיאות מושלגת
בלסוק העברית של רבדיה הריסטרניים השונים עד כדי יסילה לעשות מעשה
הרשב ססיליוציוני (ברוח שירה ססרד שלגו, הפים, המאקאמה וכד...).

אנו סקויים, שבחינתן הפרס לזי ד, נפגות, תנא אשפירות להביאו משם,
כדי סיקבלנו בסו ידיו, ואספר שנס הימצא הדרך להשאירו כאן לישיבת קבצ.

בכבוד רב,
בשם שפריה פועלים
א. שלונסקי

רצוף בזה 4 עותקים של התרנוס, הספר ייצא מן הבריכה בעוד ימים ספורים.
א.ש.

ამ ნაშრომში გაშუქებულია ის ხერხები და საშუალებები, რომლებიც გამოიყენა გაპონოვმა ვეფხისტყაოსნის ქართულიდან ივრითულ ენაზე თარგმნისას. კვლევა ჩატარებულია პოემის შერჩევითი ნაწყვეტების შედარებითი დახასიათების მეშვეობით.

ნაშრომი შედგება შემდეგი ნაწილებისაგან:

თავი პირველი—შესავალი, რომელშიც განხილულია ნაკვლევის ძირითადი თემა, მიზანი, საჭიროება და საკვლეო საკითხები.

თავი მეორე—ლიტერატურული მიმოხილვა შემდეგ საკითხებზე: ლექსის თარგმნა საერთო თვალსაზრისით და კლასიკური ლექსის თარგმნა კონკრეტულად; ლატერატურული სტილი; ბიბლიური ენის სახასიათო ჩვევები; მეტაფორის თარგმნა; თარგმნის ნორმები და სტრატეგიები.

თავი მესამე—გამოყენებული მეთოდები შეიცავს ნაწყვეტთა შერჩევის გზებს, შედარების მეთოდების პრინციპებს და ხერხებს, აგრეთვე თარგმანში გამოყენებული ენის და სტილის გარჩევას.

თავი მეოთხე—აქ დახასიათებულია პოეტი და მთარგმნელი, მათი მოკლე ბიოგრაფია და კულტურის დამახასიათებელი ნიშნები.

თავი მეხუთე—შედარების მიზნით კონკრეტული მაგალითების ოთხსაფეხურიანი განხილვა: ენის დონეზე, სადაც გამოკვლეულია ბგერის, ლექსიკის და გრამატიკის თარგმნის გზები, აგრეთვე ბიბლიური ენის გამოყენების ფორმები. პოეზიის დონეზე განხილულია მეტაფორის თარგმნისას გამოყენებული ხერხები, ამასთანავე პოეტური გარიტმის და წყობის თარგმნის მეთოდები. ტექსტის დონეზე განხილულია ახსნა–განმარტებანი, რომლებიც არ ექვემდებარება ზუსტ თარგმანს ივრითულ ენაზე. კულტურულ–სოციალურ დონეზე განხილულია კულტურულ ფასეულობათა თარგმნის გზები.

შემაჯამებელ თავში წარმოდგენილია წინამდებარე თავიდან გამომდინარე დასკვნები, რომელნიც პასუხობენ ნაკვლევის ძირითად საკითხებზე.

პირველწყაროები: ნამუშევარი შეიცავს თანხლებებს, რომელშიც შესულია შერჩეული ნაწყვეტები ქართულ ენაზე, ტრანსკრიპცია ივრითულ ენაზე და უშუალოდ გაპონოვის თარგმანი. ასევე შეტანილია ამ ნაწყვეტების გახმოვანებული ჩანაწერი. აგრეთვე შესულია თვით გაპონოვის ნათარგმანის ერთ-ერთი ნაწყვეტის ხელნაწერი, შლონსკის რეკომენდაცია ჩერნიხოვსკის კომისიის წინაშე და საქართველოში გამოქვეყნებული სტატია გაპონოვის თარგმანზე.

ნაშრომში დასახული მთავარი მიზანი გახლდათ პასუხი გაცემა კვლევის ძირითად საკითხებზე ენის, ტექსტის, პოეზიის და კულტურულ-სოციალური დონის თვალსაზრისით:

1. როგორ გაართვა თავი მთარგმნელმა ორიგინალური ტექსტის თარგმნას ენის, პოეზიის და კულტურულ-სოციალურ დონეზე? სჩანს თუ არა მისი შეგნება ბიბლიური ენის და ორიგინალურ ტექსტს შორის კავშირისა?
2. არის თუ არა დაცული ივრითულ ენაზე ლიტერატურული თარგმნის მიღებული ნორმები, და თუ არის, რომელი და როდინდელი?
3. რა მიზანს ემსახურებოდა შლონსკი, რომელიც ითვლებოდა ივრითული ლიტერატურის მამამთავრად, როდესაც გადაწყვიტა გაპონოვის თარგმანის გამოქვეყნება? რა აზრი იყო ჩადებული მის ამ ქმედებაში მთარგმნელის და ივრითული ლიტერატურის სასარგებლოდ, და შესაძლებელია, პირადად მისთვისაც კი?

პირველი შეკითხვის პასუხად გამოვლინდა, რომ გაპონოვის თარგმანში მკვეთრად გამოხატულია ბიბლიური ენის დამახასიათებელი თვისებები, ძირითადად ეს შეინიშნება ლექსიკაში და გრამატიკაში, აგრეთვე არქაული ენის და მის მიერვე შექმნილ სიტყვათა ფორმების გამოყენებაში.

მეორე შეკითხვის პასუხად დადასტურდა, რომ გაპონოვის თარგმანი შეეხამება ივრითულ-ლიტერატურული თარგმნის ნორმებს, რომელიც მიღებული იყო ივრითულ ენაზე ნათარგმნ ლიტერატურაში მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან იმავე საუკუნის სამოციან წლებამდე, როლის მიწურულშიც გამოქვეყნდა ეს თარგმანი.

მესამე შეკითხვის პასუხად შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ შლონსკიმ გადაწყვიტა გაპონოვის თარგმანის გამოქვეყნება ჯერ ერთი იმ მიზნით, რომ ეს თარგმანი დიდ პატივს მიაგებდა ივრითულ ენაზე ნათარგმნ ლიტერატურას, მეორე მხრივ კი იმიტომ, რომ თარგმანი მთლიანად აკმაყოფილებდა ივრითული ენის ტექსტუალურ და ლიტერატურულ ნორმებს.

Abstract

The present thesis studies the Hebrew translation of the Georgian epic poem *The Knight in the Panther's Skin* by Shota Rustaveli through a comparison of selected parts of the original with their translation in order to extract the norms followed by this translation.

The thesis includes the following chapters:

Chapter one is an introduction, including the main idea of the thesis, its aim and possible contribution to translation research, as well as its assumptions and main research questions.

Chapter two surveys academic studies used in the thesis, including studies of poetry translation, classical poetry translation, literary style, Biblical language, metaphor translation, translation norms and strategies.

Chapter three is methodological, explaining the reasons behind the selection of particular parts of the poem for SL-TL comparison and the methods used for language and style analysis.

Chapter four provides some background information about the author and the translator of the poem, including information about the source culture, the poet, his poem and its style as well as some data concerning the translator of the poem, Boris Gaponov, its editor, Avraham Shlonsky, and the personal and professional relationship between them.

Chapter five contains a ST-TT comparison made on a number of levels.

On the linguistic level phonetics, grammar and lexicon were studied, including the use of Biblical language and motifs.

On the poetic level, metaphor translation, rhyme and meter translation were studied.

On the textual level, explicitation and voids were studied.

On the socio-cultural level, the transmission of cultural values to a remote target culture were studied.

Finally a conclusion sums up the main findings of the previous chapters in an attempt to answer the research questions.

The thesis is followed by four appendices.

The first one contains the parts of the poem chosen for ST-TT comparison in Georgian, in Hebrew transcription and in Gaponov's Hebrew translation.

The other three include a passage from the Hebrew translation in Gaponov's own hand, Shlonsky's recommendation to the Tchernichovsky award committee, an article about Gaponov's translation published in Georgia, and a recording of the passages from the poem recited in both Georgian and in Hebrew.

The thesis has attempted to answer the following research questions:

- How did the translator deal with the original poem in terms of language, poetry and culture? Does the translation reflect Biblical influence on the poem and the significance the translator attributed to this influence?
- Did the translation follow the norms of literary translation into Hebrew? If so, what kind of norms and from which period?
- Why did Shlonsky choose to publish Gaponov's translation? What did he want to achieve by that for the translator, for Hebrew culture and possibly even for himself?

With regard to the first question, it was found that Gaponov used abundantly Biblical language elements, especially vocabulary and grammatical structures, alongside invented and archaic linguistic elements integrated into a distinct style.

With regard to the second question, it was found that the translation may be defined as reproductive, using an epigonic model.

With regard to the third question, it is possible to assume that Shlonsky chose to publish Gaponov's translation because of its prospective contribution to Hebrew translated literature as well as its style which he openly admired.

Bar-Ilan University

Shota Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin*
Compared with Boris Gaponov's
Hebrew Translation – Stylistic and Literary Aspects

Maka Sherman

Submitted in partial fulfillment of the requirements for a Master's
Degree in the Department of Translation and Interpreting Studies, Bar-
Ilan University

The paper was written under the supervision of

Dr. Hannah Amit-Kochavi

Ramat-Gan, Israel

November 2009